искусство КИНО

3 1968

искусство
КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

Горький на экранах мира 1
Н. Глаголева. Из истории экранизаций Горького за рубежом 8

Новые фильмы

М. Кваснецкая. Год последний 11
Александр Митта. Зрелость новизны . . 15
А. Караганов. Не только воспоминания 23
Лев Рошаль. Лица и действие 29
Борис Володин. Во-первых, о самом селекционере 34
Б. Глебов. Главы из великой книги . . 38
В. Рябинин. Рассказ о ленинском декрете 41
Н. Чернова. Балет, кино и «Сочинение танцев» 44
В. Кардин. «Кто вернется — долюбит» . 49
А. Невский. «Восточный коридор» . . . 51
Л. Рыбак. «Дай лапу, Друг!» 52

Что вы об этом думаете?

Сергей Юткевич. Присмотреться пристальней 54

Алиса Акимова-Пиотровская. Человек с улицы Красных Зорь 60
Адриан Пиотровский. Театр, кино, жизнь 64

Телевидение

П. Московский. «Летопись полувека» . . 78
Т. Хлоплянкина. В ритме боевика . . . 83
Г. Копалина. Рассказ о простом герое 85

Э. Двинский. Путешествия в страну насекомых 87

Среди актеров

В. Кисунько. Георгий Вицин 92

А. Февральский. Они начинали. 100
Одиссей Якубович. «Калигаризм» и его границы 102

За рубежом

Лейпцигский конкурс 108
Йозеф Киш. Вверху и внизу 117
М. Нечаева. Кинематограф на ЭКСПО-67 129
Н. Игнатьева. Короткие встречи 135
А. Згуриди. Дискуссия в Монреале . . 140

Представляем зарубежных критиков

Кеннет Тайнен 144
Айвор Монтегю. Лучше знать друг друга 148

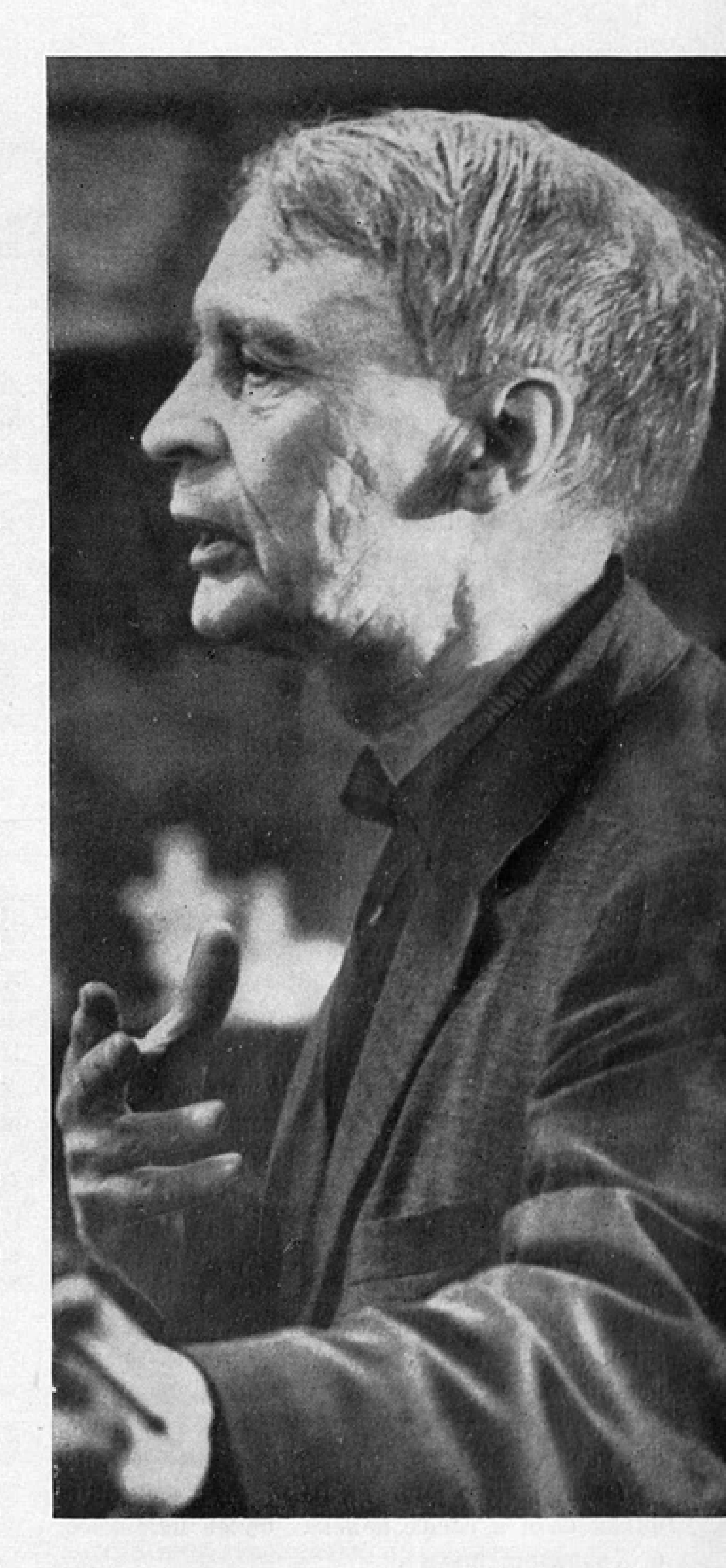
Н. Мар. Армандо Роблес Годой 151

Сценарий

Анатолий Преловский. От снега до снега 159

На первой странице обложки — чехословацкая киноактриса Яна Брейхова.

Он жил страстями



ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЫРЬЕВ...

Перелистаем то, что о нем уже написано... И всюду встретим почти одни и те же слова: художник огромного темперамента... Самобытного, яркого таланта... Искусство Пырьева пронизано жизнеутверждающей патетикой... Он умел видеть в людях начала добрые, светлые... Ему было свойственно страстное, бескомпромиссное отношение к жизни... Это был по-настоящему народный художник...

Послушаем сотни людей, которые лично знали Ивана Пырьева, и услышим:

Это был одержимый, яростный, неспокойный человек... Яркая личность. Великолепнейший оратор, чьи выступления всегда сопровождались грандиозным успехом... Артистическая натура... Поразительный рассказчик... Человек с темпераментом бойца... Отличный организатор. Он не щадил себя, не любил лентяев, бездельников... Был требователен к себе и другим...

А те, кто знал его лучше, ближе, добавляли: он был верный друг, человек легко ранимый и добрый...

Ну что же, это так... Все правы... Все правда. Но это еще не полный портрет большого человека и интересного, ищущего художника со сложной творческой биографией, в которой отразилось многое из того, чем мы жили и живем...

Он не шел спокойненько и ровненько от успеха к успеху, но в каждой картине оставался самим собой, и поэтому каждая картина, даже из тех, что вызывали яростные споры, была обязательно пырьевской, а значит, отражала многие свойства его буйной, яркой, сложной натуры.

В каждой угадывалась биография художника.

А она была нелегкой и прекрасной...

Детство сироты... И навсегда оставшаяся любовь к Сибири... Юность на фронтах первой мировой войны... Служба в Красной Армии... Увлечение театром... Театр Пролет-

культа, театр Вс. Мейерхольда... А потом — нелегкая жизнь помощника режиссера, ассистента... И первые фильмы: «Посторонняя женщина» — 1929 год, «Государственный чиновник» — 1931 год, «Конвейер смерти» — 1933 год... Таков был разбег. Начало пути в кинематографе. Этот первый период завершился большой и ответственной по теме картиной «Партийный билет» — 1936 год... А потом последовали комедии, одна за другой: «Богатая невеста» — 1938 год, «Трактористы» — 1939 год, «Любимая девушка» — 1940 год, «Свинарка и пастух» — 1941 год. Почет. Признание. Слава. Казалось бы, художник нашел себя, своего героя, своего композитора, своего актера.

П. Алейников, Б. Андреев, Н. Крючков, М. Ладынина, Д. Покрасс, Т. Хренников, И. Дунаевский...

Пырьев стал признанным мастером советской комедии.

Но вскоре время потребовало других интонаций, других тем. В трудный для страны нашей 1942 год Пырьев создает «Секретаря райкома». Этот фильм о героизме народа-воина встал в один ряд с такими патриотическими лентами-бойцами тех лет, как «Радуга», «Нашествие», «Она защищает Родину»...

Потом последовали «В шесть часов вечера после войны» — 1944 год, «Сказание о земле сибирской» — 1948 год, «Кубанские казаки» — 1950 год, «Мы за мир» — 1951 год (документальный фильм был поставлен И. Пырьевым совместно с Й. Ивенсом). Это был сложный период в жизни режиссера, но, увлекаясь и ошибаясь, он оставался самим собой. Все таким же влюбленным в просторы Сибири и кубанские степи, все таким же проповедником, защитником веселого, бодрого, жизнеутверждающего искусства... Это было его убеждением, он яростно отстаивал его, не приемля ничего другого, как-то даже ограничивая себя в своих поисках более широкого отображения жизни.

В 1954 году Пырьев поставил фильм «Испытание верности», бытовую драму по пьесе «Семья Лутониных», написанной им совместно с братьями Тур. И вдруг неожиданная, казалось бы, любовь к сложному миру героев Достоевского — «Идиот», «Белые ночи»...

К фильмам было разное и более всего критическое отношение. Многих удивлял сам факт обращения признанного мастера комедии к трагическому, философскому творчеству Достоевского. Но при всем том, что действительно далеко не все в пырьевских фильмах по Достоевскому было удачным, у него было основание и моральное право браться за экранизацию: потому что ему был близок мир героев Достоевского особенно там, где они жили страстями. Высокие, яростные, грандиозные страсти, а не серенькое, мелкое житье-бытье... Страстями жил и Пырьев.

В своих последних картинах «Наш общий друг» и «Свет далекой звезды» он тоже стремился выразить этот свой горячий, страстный взгляд на жизнь, свою любовь к простому деятельному, доброму человеку. И снова, уже уставший, больной, берется он за Достоевского — на этот раз «Братья Карамазовы»... Огромный труд. Фильм остался незаконченным. Не успел Пырьев снять несколько сцен... Не успел. Не выдержало сердце художника, жившего всегда с открытым забралом, не прячась от жизни, от борьбы, не щадя себя...

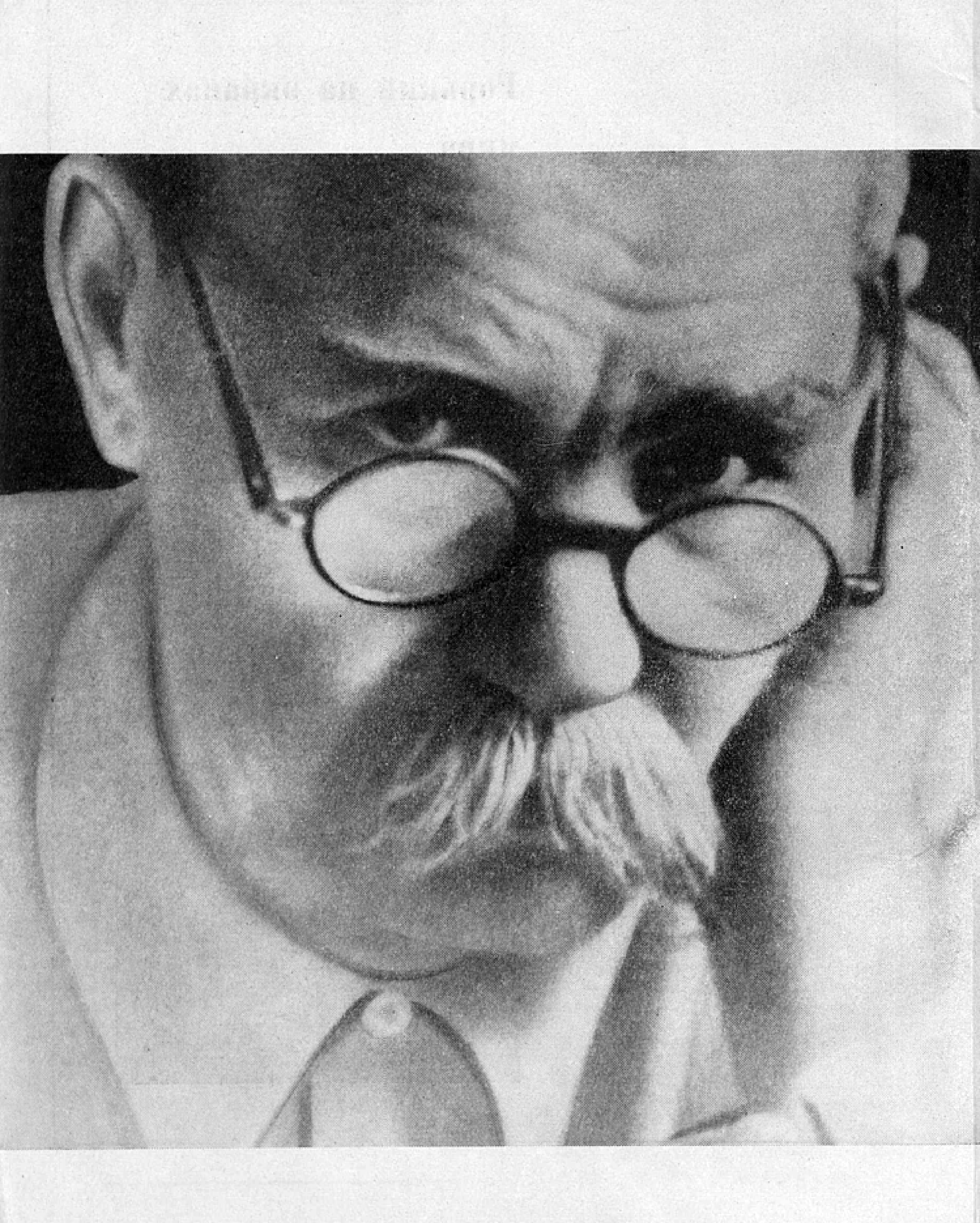
Теперь Пырьева нет...

Но главное из того, что было им создано в советском искусстве, сохранит свою живую силу надолго.

Л. ПОГОЖЕВА

Горький на экранах мира





Отмечая 100-летие со дня рождения А. М. Горького, мы публикуем обзор высказываний зарубежных кинодеятелей о фильмах, поставленных по произведениям писателя. Эти высказывания, часто спорные, свидетельствуют о том интересе, который проявляют повсюду к наследию А. М. Горького и его кинематографической интерпретации. Шедевром мирового кино стала пудовкинская постановка «Матери». Всемирную известность приобрела автобиографическая трилогия Горького в постановке М. Донского. Получили широкие отклики в зарубежной прессе и такие фильмы, как «Каин и Артем» П. Петрова-Бытова, «Дело Артамоновых» Г. Рошаля, «Мать» и «Фома Гордеев» М. Донского, а также фильмы-спектакли: «На дне», «Враги», «Варвары», «Васса Железнова», «Егор Булычов и другие».

●

Один из первых зарубежных отзывов о фильме «Мать» принадлежит Дугласу Фербенксу. В своем послании Вс. Пудовкину Фербенкс писал:

«После того как я видел «Потемкина», я боялся смотреть другие русские фильмы, но уверяю Вас, что Ваша работа над повестью Горького сделана мастерски. Пожалуйста, примите мои поздравления».

Когда фильм «Мать» появился в 1927 году на экранах Европы, он привлек внимание крупнейших представителей культуры.

Выдающийся деятель рабочего движения Франции, писатель, поэт и публицист Вайян-Кутюрье писал в московскую газету «Кино»:

«Такие произведения, как «Потемкин», «Мать» или «Конец Санкт-Петербурга», возвещают новую великую творческую эпоху, в которой кино, как искусство масс, займет первое место».

После просмотра фильма известный режиссер и продюсер Альберто Кавальканти сказал:

«Я видел «Потемкина» и «Мать», которые ставлю на одну высоту и которые далеко превосходят все, что было сделано в остальных странах».

Отвечая на анкету газеты «Кино», выдающаяся немецкая художница Кете Кольвиц писала в 1927 году:

«Советские фильмы «Броненосец «Потемкин» и «Мать», виденные мною в Германии, произвели на меня громадное впечатление — это мои самые сильные впечатления в кино. Роль советской фильмы в искусстве мирового кино необъятна».

«Фильм Пудовкина напоминает песню»,— резюмировал Леон Муссинак в своей пространной рецензии, опубликованной в «Юманите».

Особым успехом пользовалась «Мать» Пудовкина в Германии. Она рецензировалась крупнейшими берлинскими газетами, журналом «Кинематограф». О ней писали влиятельнейшие немецкие критики Альфред Керр и Лео Гирш, много сделавшие для популяризации молодого советского киноискусства.

В мировой кинолитературе о пудовкинской «Матери» написаны сотни страниц, но и по сей день фильм остается объектом исследования почти в каждой новой работе по истории и теории мирового кино.

В книге «Искусство кино», изданной в Лондоне в 1949 году, член Британской киноакадемии Эрнест Линдгрен дает подробнейший анализ монтажного построения отдельных сцен фильма, подчеркивая высокое мастерство Пудовкина как режиссера.

Жорж Садуль, анализируя «Мать», писал в однотомной «Истории киноискусства»:

«Это глубоко продуманное произведение, которое вводит, развивает и переплетает

две или три темы с математической точностью контрапункта, могло бы показаться весьма холодным, если бы его не пронизывала любовь к человеку. Вот почему можно сказать вслед за Муссинаком, что если фильмы Эйзенштейна — крик, то фильмы Пудовкина — песни, гармонические и захватывающие!»

В 1953 году Фред Гариат опубликовал статью, в которой писал: «Фильм «Мать» по одноименному произведению Максима Горького открыл нам громадное режиссерское дарование Пудовкина, в руках которого монтаж стал средством психологического воздействия; поистине незабываемы последние кадры фильма, показывающие неудержимый поток демонстрантов и начавшийся ледоход. Обаятельный образ матери создала артистка Барановская, а Баталов, будущий герой «Путевки в жизнь», превосходно сыграл Павла».

Фильм «Мать» исследуется в книге французского киноведа Марселя Мартена «Язык кино», в книге Джея Лейды «История русского и советского фильма» (Лондон, 1960), в монографии о Пудовкине французских историков кино Люды и Жана Шнитцер (Париж, 1966). О нем говорят в своих исследованиях английский теоретик Рудольф Арнхейм («Кино как искусство»), итальянский теоретик и историк кино Гуидо Аристарко («История теорий кино») и другие.

И поэтому так убедительно звучат слова Лукино Висконти: «Такие произведения, как «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Мать», представляют огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм кино».

18 сентября 1958 года были опубликованы результаты международного опроса критиков и историков кино, который был проведен во время Всемирной выставки в Брюсселе. «Мать» вошла в список «12 лучших фильмов всех времен и народов».

Трилогия о Горьком М. Донского демонстрировалась в Европе уже после второй мировой войны.

По сведениям журнала «Имаж э сон» (1964, № 178), французские зрители смотрели «Детство Горького» в конце 1946 года, а вся трилогия показывалась позже в сети киноклубов. Английский зритель познакомился с трилогией в 1954—1955 годах. Именно тогда Италия, Франция, Англия увидели в М. Донском крупного, самобытного художника, сумевшего передать самый «дух» горьковской автобиографической трилогии.

На Международном кинофестивале в Эдинбурге в 1955 году трилогии о Горьком была присуждена премия имени английского кинокритика Ричарда Уиннингтона за 1954 год. В связи с этим английский историк кино Пол Рота направил М. Донскому 30 августа 1955 года письмо:

«В воскресенье вечером, 28 августа, на Эдинбургском кинофестивале я имел удовольствие объявить перед переполненным театром о том, что Комитет по присуждению премии Ричарда Уиннингтона в первый год своей работы присудил Вам премию за постановку фильмов, известных под названием «Трилогии о Максиме Горьком». Премия учреждена нашим Комитетом, представляющим все виды искусства Великобритании, и выдается фильму, который, по нашему мнению, обладает самой высокой общественной и художественной ценностью из числа фильмов, показанных в этой стране за прошедшие двенадцать месяцев. Ваши три фильма соответствовали этим требованиям, так как второй из них — «В людях» — был показан в Лондоне впервые только в октябре прошлого года. Сведения о премировании фильма и его режиссера были приняты зрителями, критиками и профессиональными работниками с огромным энтузиазмом, и общее впечат-

ление таково, что наш Комитет выбрал хорошо!

Мы, конечно, надеялись, что Вы сможете присутствовать в Эдинбурге и получить премию лично, но вполне понимаем, что это было невозможно из-за Вашей занятости в работе над новым фильмом «Мать» по Горькому. С большим интересом узнали, что Вы делаете этот фильм, который был знаменит в нашей стране в том варианте, который был сделан Пудовкиным в 1926 году.

Теперь разрешите мне присоединить свои поздравления к поздравлениям моего Комитета и заверить в нашем глубочайшем уважении к Вашей работе».

Высокую оценку трилогии, называя ее шедевром в творчестве Донского, дает Джей Лейда в уже упомянутой «Истории русского и советского фильма».

Подробный анализ трилогии и высокую оценку экранизации дают в своих работах французские критики Андре Деваллэс (статья «Человек, творчество которого звучит гордо», журнал «Позитив», Париж), Анри Ажель (книга «Выдающиеся кинематографисты», Париж).

«Особенно выделяется картина «Детство» (1938), очень близкая к тексту книги Горького,—писал Жорж Садуль.—Фильм — в одно и то же время нежный, трогательный, злой, почти жестокий. Благодаря этой трилогии Донской приобрел мировую известность».

Французские журналы «Синема» и «Имаж э сон» многократно возвращались к анализу горьковской трилогии Донского.

Анализируя творческий путь Донского, Филипп Одике пишет:

«Творчество Донского включает в себя пять картин, поставленных по произведениям Горького. И это не случайность, это сознательный выбор... Внутреннее родство между писателем и кинематографистом совершенно очевидно. Как у первого, так и у второго мы видим одинаковую любовь к обездоленным, к маленьким людям, одну и ту же острую грусть перед зрелищем человеческой нищеты, один и тот же бунт людей с загрубевшими руками, одинаковый отказ быть соучастником тех, кто причиняет людям страдание...

М. Донской ставит своей целью перевести рассказы Горького в образы. Было бы недостаточно сказать, что ему удается правильно передать общий характер литературной ткани Горького: ему удается в некотором смысле «конденсировать» романы Горького, причем, он их не обедняет, но в своей постановке он стирает все то, что могло бы показаться поверхностным».

Справедливости ради следует заметить, что французским исследователям творчества Донского недостает критического подхода в анализе очевидных недостатков некоторых упомянутых экранизаций. Это относится и к фильму «Мои университеты» и к фильму «Мать». Просматривая прессу социалистических стран по фильму «Мать» Донского, можно заметить и критические замечания в адрес этой экранизации повести «Горького».

Так, польский журнал «Фильм» (1956, № 38), анализируя фильмы Пудовкина и Донского писал:

«Нужно было большое мужество, даже со стороны крупного режиссера, чтобы попытаться повторить шедевр. Какие у него были шансы? Большой опыт в экранизации произведений Горького... далее — звук и цвет... Какие опасности ждали режиссера? То, что звуковой фильм, научившись говорить, отказывается от приоритета изображения...

Кино, много лет назад черпавшее соки из литературы и театра, когда оно приобрело голос, человеческую речь и цвет, ведет себя, как бедная родственница, изо

всех сил стараясь отождествлять себя с теми видами искусства. Мало в каком произведении это так наглядно выступает, как именно в фильме Донского».

Широкое признание за рубежом получил фильм М. Донского «Фома Гордеев». В 1960 году на XIII Международном кинофестивале в Локарно за лучшую режиссерскую работу Донскому была присуждена премия «Серебряный парус».

В связи с демонстрацией «Фомы Гордеева» во Франции апрельский номер «Синема 64» опубликовал интервью с М. Донским, касающееся замысла экранизации.

Фильм был высоко оценен в очерке о Донском, написанном уже упоминавшимся Филиппом Одике, а декабрьский номер «Имаж э сон» за 1965 год опубликовал пространную статью о «Фоме Гордееве», анализирующую сценарий, диалоги, принципы экранизации, музыку фильма и т. д.

Возвращаясь к 20-м годам, небезынтересно вспомнить, что в 1929 году в Ленинграде режиссером П. Петровым-Бытовым был поставлен фильм «Каин и Артем». В 1932 году в Париже под руководством крупнейшего французского режиссера Абеля Ганса фильм был озвучен. Тогда же его увидел французский зритель.

Но... цензура разрешила фильм к демонстрации под названием «Красный гигант» лишь тогда, когда он с помощью надписей и специально подобранной музыки был превращен в мистическую драму, ничего общего не имевшую ни с замыслом Горького, ни с замыслом режиссера. Об этом и писала газета «Юманите».

«Дело Артамоновых» Г. Рошаля, так же как и трилогию, европейский зритель увидел лишь в послевоенные годы.

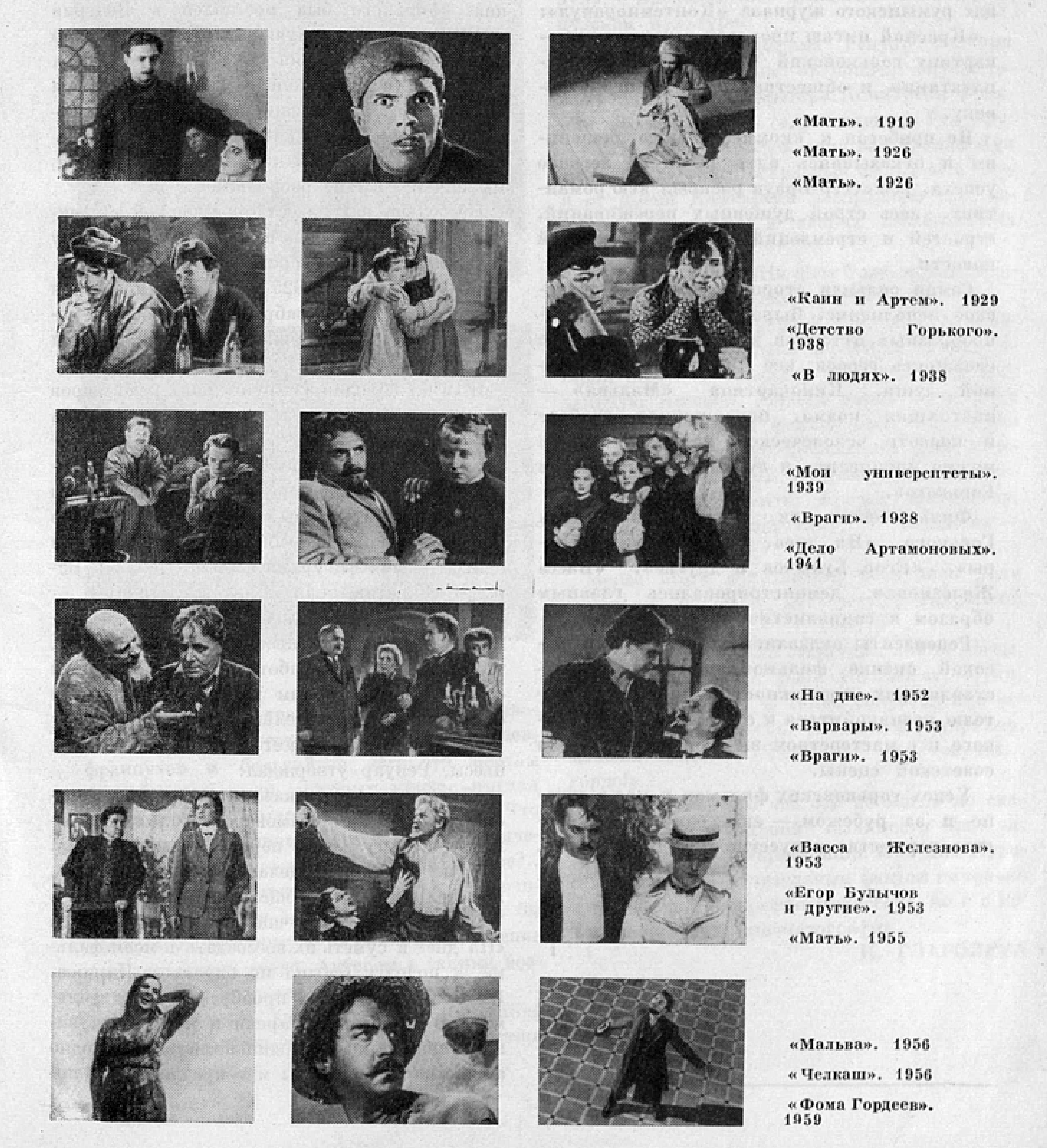
«Режиссер Рошаль,— писала в 1947 году газета «Нойес Дойчланд»,— опирается в своем произведении на целый ряд прекрасных артистов. В результате этого все сцены в кинокартине полны глубокой выразительности».

Даже крайне правая газета «Телеграф», выходившая в Берлине по английской лицензии, опубликовала положительный отзыв на фильм:

«Режиссер Рошаль в больших и умело поставленных эпизодах показал жизнь семьи Артамоновых со дня уничтожения крепостного права до начала Октябрьской революции. В художественном отношении наиболее удались сцены личной жизни героев, чему способствовала прекрасная игра артистов».

«Опять мы видим фильм, который сделан с большим вкусом и на который мы обращаем внимание тех, кто любит настоящее искусство. Тот, кто читал монументальный роман Горького, по которому делался фильм, вновь встретит знакомые фигуры, ощутит когда-то пережитые эмоции. Чудесны актеры, безупречны режиссура и операторская работа, умело передано своеобразное настроение, которое можно получить только от чтения больших русских писателей,— таков фильм «Дело Артамоновых»,— писала венгерская газета «Сабадшаг» в 1947 году.

В 1957 году фильм «Мальва» режиссера В. Брауна был показан на XVIII Международном кинофестивале в Венеции. Исполнительнице главной роли Дзидре Риттенбергс был присужден кубок за лучшее исполнение роли. Итальянская пресса дала высокую оценку исполнительскому мастерству актрисы. В 1958—1959 годах фильм «Мальва» демонстрировался во многих странах Европы. Анализируя фильм, зарубежные критики разошлись во мнениях. Так, автор рецензии, опубликованной в польской газете «Трибуна люду», отдавая должное великолепным пейзажам, спорит с режиссером. Горячо поддерживала фильм загребская газета «Весник» (Югославия).



«Мать». 1919

«Мать». 1926

«Мать». 1926

«Каин и Артем». 1929

«Детство Горького». 1938

«В людях». 1938

«Мои университеты». 1939

«Враги». 1938

«Дело Артамоновых». 1941

«На дне». 1952

«Варвары». 1953

«Враги». 1953

«Васса Железнова». 1953

«Егор Булычов и другие». 1953

«Мать». 1955

«Мальва». 1956

«Челкаш». 1956

«Фома Гордеев». 1959

Из истории экранизаций Горького за рубежом

Высокую оценку получил фильм на страницах румынского журнала «Контемпоранул»:

«Красной нитью проходит через всю кинокартину горьковский протест против эксплуатации и общества, враждебного человеку.

Не прибегая к «коммерческим» решениям и отказываясь идти по пути легкого успеха, режиссер Браун раскрыл всю романтику, весь строй душевных переживаний, страстей и стремлений героев горьковской повести.

Самая сильная сторона фильма — актерское исполнение. Выразительная игра разнообразных оттенков делает понятной всю сложность героев, все изгибы их беспокойной души. Кинокартина «Мальва» — настоящая поэма, посвященная свободе и красоте человеческой природы; фильм можно причислить к лучшим экранизациям Горького».

Фильмы-спектакли по произведениям Горького «На дне», «Враги», «Варвары», «Егор Булычов и другие», «Васса Железнова» демонстрировались главным образом в социалистических странах.

Рецензенты оказались единодушны в высокой оценке фильмов-спектаклей, представлявших возможность широкому зрителю познакомиться и с драматургией Горького и с мастерством выдающихся актеров советской сцены.

Успех горьковских фильмов у нас в стране и за рубежом — еще одно свидетельство торжества искусства правды и мысли.

Впервые за рубежом фильм по произведению Горького был поставлен в Венгрии в 1919 году. Это случилось в тот короткий период, когда Венгрия была провозглашена Советской республикой. Фильм назывался «Деньги», а постановщиком его был венгерский режиссер Шандор Паллош. К сожалению, более, чем этой короткой информацией, мы ничем пока не располагаем.

Не больше нам известно и о первой экранизации пьесы «На дне» в Японии в 1923 году театральным режиссером Каору Осанай.

Во Франции в 1925 году был поставлен фильм «Безумству храбрых». В его основу положены рассказы Горького «Макар Чудра» и «Песня о Соколе».

В 1936 году один из крупнейших режиссеров Франции Жан Ренуар экранизировал «На дне».

Сценаристы фильма Ренуар, Спаак, Компанеец и Замятин перенесли действие пьесы во Францию середины 30-х годов. Сохранив большую часть персонажей, они сделали центральными фигурами фильма Пепла и Барона, сократив роли Луки и Сатина.

Не ставя своей задачей оспаривать правомерность адаптации пьесы, следует заметить, что для Ренуара работа над экранизацией «На дне» была новым шагом в социальном осмыслении действительности.

Стремясь прежде всего не изменять духа пьесы, Ренуар утверждал:

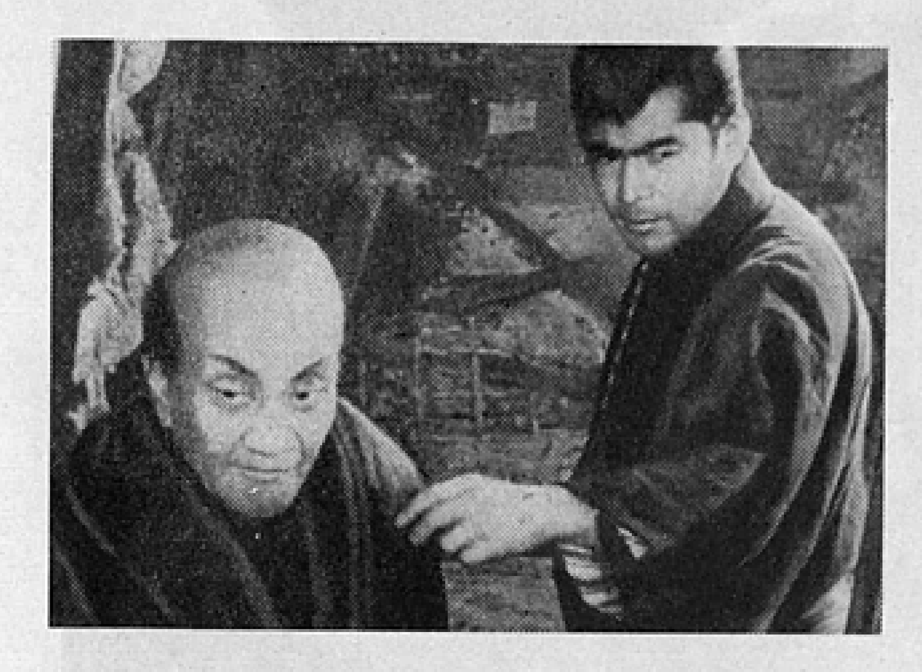
«Я считаю, что, отказавшись от псевдорусской специфики — самоваров, балалаек, цыган,— я смогу лучше передать мысль автора.

Я не стремился сделать «русский фильм», я хотел раскрыть общечеловеческую драму.

Для того чтобы лучше понять персонажей «На дне» и суметь их воссоздать в моем фильме, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев фильма... В Вильнев-ля-Гаренн я нашел подлинные типажи, кои ни один ассистент, ни одно агентство не могли бы мне предложить. В по-

«На дне» — экранизации Жана Ренуара (Франция) и Акиры Куросавы (Япония)





луразрушенных бараках, изъеденных древоточцем, живет несколько сот фламандцев, французов и бельгийцев. Все это жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с заводов. Это было настоящее «дно»!.. Что могут дать по сравнению со всем этим всяческие «трюки» гримеров и парикмахеров?..

Нужно было, кроме того, найти исключительно одаренного актера, который сумел бы вызвать у зрителя чувство симпатии к внешне отталкивающей среде. Актером с такими возможностями оказался Жан Габен...»

Премьера «На дне» состоялась 1 декабря 1936 года. Пресса писала о фильме в восторженных тонах.

«Фильм «На дне»,— отмечал Жорж Садуль,— произведение, делающее честь французской культуре».

За постановку фильма Ренуар получил премию Луи Деллюка. «Юманите» опубликовала приветствие секретаря Компартии Франции Жака Дюкло, адресованное Ренуару:

«...По случаю присуждения вам премии Луи Деллюка за ваш прекрасный фильм «На дне» я от имени Компартии поздравляю вас, великого режиссера и творца незабываемых произведений...»

В Японии пьеса «На дне» была экранизирована Акирой Куросавой в 1956 году.

В отличие от Ренуара Куросава и его соавтор по сценарию Огуни перенесли время действия пьесы в середину XIX века — в феодальную Японию. Героям пьесы были даны японские имена. В фильме была воссоздана атмосфера японского ночлежного дома с деталями его быта. Так, к примеру, часы, которые Пепел (Сутэкити) продал Костылеву, превратились в шкатулку, а пельмени — в японские моти.

Менее всего сокращения коснулись роли Пепла, с большим мастерством сыгранной Тосиро Мифуне.

Сохранив основные сюжетные линии пьесы, Куросава сократил роли Костылева, Луки, Наташи и другие, а также сократил или исключил ряд диалогов. Исключен, например, монолог Сатина «Человек!.. Это звучит... гордо!»

Естественно, что все это не могло не сказаться на социальной значимости фильма.

И тем не менее экранизация «На дне» Куросавы является значительным фактом не только в творческой биографии режиссера, но и в истории мировой кинематографии.

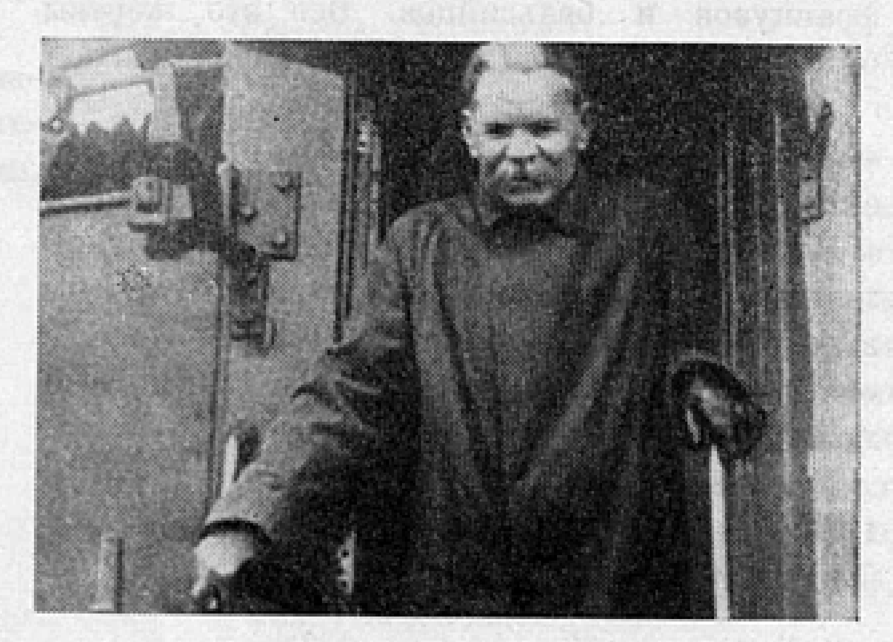
Н. ГЛАГОЛЕВА

Среди красноармейцев

С внучкой Марфой

Приезд в Москву





На киностудии имени М. Горького ведется подготовка к съемкам дилогии «Горький и Шаляпин». Фильм ставит режиссер Марк Донской (сценарий А. Галича и М. Донского).



Марк Донской в рабочем кабинете

М. Донской и актриса И. Будкевич



Новые фильмы

«Николай Бауман»

«Листопад»

«Гренада, Гренада, Гренада моя...»

«235 000 000 лиц»

«Человек и хлеб»

«Несколько глав из книги жизни»

«Декрет о земле»

«Сочинение танцев»

«Кто вернется — долюбит»

«Восточный коридор»

«Дай лапу, Друг!»

Год последний

М. Кваснецкая

«Николай Бауман». Сценарий Г. Капралова, С. Туманова. Постановка С. Туманова. Оператор Г. Куприянов. Художник В. Щербак. Композитор В. Рубин. Звукооператор В. Костельцев. Редактор Н. Глаголева. «Мосфильм», 1967.

Грач, Евграфыч, Иван Сергеевич, Земпфер... Фамилии, имена, отчества, клички. А за ними — Николай Эрнестович Бауман, человек судьбы необычайной, не только мужественной, но и романтически дерзкой. Не часто приходилось носить ему имя, данное от рождения. Разве что в тюрьмах, ссылке, эмиграции да в те последние трагические дни, когда, только лишь выйдя на свободу, он был убит агентом охранки.

Именно о последнем годе жизни и борьбы революционера рассказывает кинофильм «Николай Бауман». Авторы картины не хотят интриговать зрителей. Интерес к фильму должны вызывать личность Баумана, его биография. Сам по себе материал достаточно увлекательный — он будет держать зрителей в напряжении, тем более что в драматургии картины немало неожиданных сюжетных поворотов, острых драматических ситуаций.

В жанре биографического историко-революционного фильма много принципиальных завоеваний и, пожалуй, не меньше устоявшихся штампов, привычных стандартных решений. Так уже сложилось определенное представление о жизни и борьбе подпольщиков: мрачные, суровые картины трудной судьбы, убогость обстановки, быта; герои — люди аскетического склада, отрешенные от земных радостей, полностью преданные своему делу.

Фильм не соответствует этим представлениям... Дорогой номер гостиницы «Париж». Красивый, элегантный молодой гос-



«Николай Бауман». И. Ледогоров — Николай Бауман



Е. Копелян—Савва Морозов, И. Ледогоров—Николай Бауман

подин, который вполне уютно чувствует себя за кулисами Московского Художественного театра. Встреча Нового года в Художественном театре, квартира Качалова, где Бауман находит убежище в первые дни пребывания в Москве. Затем роскошные анфилады морозовского особняка на Спиридоньевке... Нет ли здесь авторского домысла, не слишком ли приукрашено жизнеописание Баумана соблазнительной возможностью внести в него элемент «светскости»?

Оказывается, нет, создатели картины в точности следовали историческим фактам. Действительно, на квартире Качалова хранились экземпляры ленинской «Искры», действительно, фабрикант Савва Морозов помогал Бауману уходить от назойливых филеров. Но в фильме это не просто любопытные штрихи биографии героя. Авторам важно было показать связь Баумана с русской интеллигенцией, популярность в ее среде революционных идей.

Однако начальные эпизоды фильма — скажем, «Бауман, скрывающийся в театре» или «Бауман у Качалова» — выглядят лишь пространными вставками сугубо декоративного свойства. Таинственный обмен репликами в артистических уборных, подчеркнутая сдержанность интонаций, взглядов так же деланны и манерны, как удалое веселье массовки, несущейся в хороводе по театральному фойе. Неестественность атмосферы и поведения только подчеркнута эпизодической фигурой В. И. Качалова, чье изображение на экране (эту роль играет И. Дмитриев) почти комично утрирует хрестоматийное представление о великих актерах.

Авторы сознательно отвели широкоизвестным эпизодам жизни Баумана место минимальное, порой чисто информационное. Так, например, о фактах необычной биографии революционера напоминает ведущий допрос Баумана жандармский полковник: «У вас, Николай Эрнестович, фантастическая жизнь. Смотрите: распространял «Искру», снова был арестован, организовал дерзкий побег из киевской тюрьмы, был делегатом партийного съезда, вел непрерывную переписку с Лениным, организовал тайную типографию. Разыскиваемые полицией Грач, Евграфыч, Иван Сергеевич оказались одним лицом».

К счастью, в фильме нет попытки проиллюстрировать эти факты, воспроизвести их на экране хотя бы в довольно распространенных нынче «наплывах». Не столько сами по себе поступки, действия героя-революционера занимают авторов, сколько высокий смысл этих действий, раскрывающий, объясняющий личность Баумана. Именно на этом акцентируется внимание зрителей. И тогда становится понятно,

почему такое место занимает в картине одна из фантастических страниц жизни Николая Эрнестовича — его взаимоотношения с миллионером Саввой Морозовым. Линия эта очень важна для авторской концепции фильма, ибо выражает идейный и нравственный спор человека, устремленного в будущее, верящего в высокие идеалы революции, с личностью интересной, талантливой, но опустошенной, одновременно как бы лишенной корней в прошлом и всякой перспективы. Суть этих полярных жизненных позиций довольно точно сформулирована в письме Баумана к отцу, посланном из Таганской тюрьмы: «В действительности тот несчастен, кто сбился со своей настоящей дороги или не мог ее найти вовсе; а счастлив тот, кто идет без страха и сомнения туда прямо, куда указывают ему его совесть и убеждения».

Последние слова — как бы самохарактеристика. И они полностью относятся к образу, который воссоздан в фильме. Дебютанту в кино И. Ледогорову удалось передать значительность и обаяние личности Баумана. Его герой умен, интеллигентен. К тому же молод, смел и даже дерзок, что порой было необходимо в сложных обстоятельствах подпольной работы, когда условия конспирации часто требовали мгновенного решения, находчивости, риска. В разных обличьях, под разными масками приходится действовать Бауману, выполняя ответственные задания партии. И. Ледогоров легко и свободно разыгрывает эти роли, в то же время оставаясь в образе Баумана, человека бесстрашного, твердого в убеждениях, верного революционным идеям, и только им.

Конечно, вряд ли кому известно, о чем говорили Бауман и Морозов в те дни или,



вернее, ночи. Свидетелей их бесед не было. Но они могли говорить и об этом — о роли интеллигенции в революции, о русском характере, о бедах народных. И именно Бауману, человеку другого, привлекательного, закрытого для него мира, мог открыть свою душу, исповедоваться Савва Морозов, мог признаться: «Легко сказать, а что я без денег?»

Роль Морозова отлично играет Е. Копелян. Выразительно, сильно ведет он трагический мотив одиночества, духовного кризиса героя. И в театре на новогоднем вечере Морозов остается каким-то неприкаянным в шумной, веселой толпе. Внимательные, грустно-иронические глаза. Властный, уверенный жест человека, сознающего могущество своего положения, своих денег и безнаказанность самых невероятных причуд. А за всем этим — пустота, безверие. «Вы счастливчик, знаете, как жить, а я один, я... понимаете? Один. Страшная вещь». Копелян произносит эти слова с такой душевной горечью и тоской, что действительно становится страшно за этого человека. А когда позже мы видим его, одиноко сидящего на ступеньках лестницы холодного роскошного особняка, где только один близкий ему человек — слуга-черкес, неизбежность трагического конца этого Фомы Гордеева, который разрушил свои исконные связи, но так и не обрел новых, прочных, становится очевидной.

Отчуждение, невозможность найти себя в жизни, неумение распознать истинные человеческие связи, порой самые простые и элементарные,—эту тему талантливо воплотил актер в Савве Морозове, придав образу философское звучание.

Но если в фильме столь интересна линия взаимоотношений Баумана с Саввой Морозовым, то связи его с рабочим классом, с представителями рабочего движения показаны весьма бегло, поверхностно. Иллюстративные, малозначительные эпизоды не в состоянии убедительно раскрыть дружбу Баумана с рабочим Виктором (С. Никоненко) и тем более их глубокую духовную общность. Потому, думается, финалу картины — мощному, эмоциональному — не хватает художественной опоры в действии, развитии фильма в целом.

...В октябрьский день 1905 года Баумана не стало. В одной из листовок, выпущенных тогда Московским комитетом большевиков говорилось: «Мы хоронили одного из наших вождей, товарища Баумана, предательски убитого царским черносотенцем. Но печальная похоронная процессия превратилась в торжественное победное шествие организованного пролетариата, всеми признанного творца и вождя русской революции. С десятками красных знамен, с нашими грозными песнями шли мы через всю Москву...»

Это грозное траурное шествие отлично воссоздано на экране. Идет бесконечный поток людей с венками. Рабочие на руках несут гроб с телом Баумана. В скорбном молчании толпы народа на улицах Москвы. Не слышно траурных мелодий — власти запретили оркестру сопровождать процессию. И вдруг неожиданно — звуки похоронного марша. В одном из окон дома композитор Сац дирижирует оркестром, разместившимся в здании напротив.

Сцена похорон передает всю глубину народного горя, позволяет ощутить грозную силу надвигающейся революции.

Печальная и мужественная нота достойно венчает картину о Николае Баумане.

Александр Митта

«Листопад». Сценарий А. Чичинадзе. Постановка О. Иоселиани. Оператор А. Майсурадзе. Художник Д. Эристави. Композитор Н. Иоселиани. Звукооператоры Ш. Читидзе, Э. Масс. Редакторы А. Махарадзе, М. Саралидзе. «Грузия-фильм», 1967.

Эту картину мне довелось увидеть три раза за неделю и еще раз пять я прокрутил ее в воображении, рассказывая всем знакомым сцены и куски, вспоминая все новые подробности, находя неожиданные сложные и тонкие достоинства.

«Листопад» — это был подарок. Он свалился неожиданно. Не заслужив, не заработав, я получил дозу счастья. Для чего же еще тогда искусство, как не для этих неожиданных праздников?!

Потом она, эта картина, медленно уплывала: появились дни, когда я ее не вспоминал ни разу, потом недели. Потом стал помнить ее без волнений — новые заботы и радости вытеснили ее куда-то вглубь. Кажется, ничто уже не способно было гальванизировать эти усохшие восторги. Но вот попробовал, и произошло странное. Я и не собирался употреблять усилия памяти и воли, чтобы вызвать к жизни хотя бы топографические контуры картины — с чего она началась, чем кончилась. Она возникла в памяти вся сразу, с начала до конца, со всей нежной серединой. Оказалось, что я ее помню, будто видел вчера. Оказывается, это затолкали ее в уголки памяти подсознательные усилия, чтобы она не влияла на меня, не определяла пристрастий и движений мысли в работе. Как бы то ни было, она жива. Со стихами это бывает часто. С фильмами иное: помнишь сцены, жесты, лицо актрисы и очень редко весь фильм целиком, как один кусок.

...В «Листопаде», в самом начале картины, стоит древний храм грузинский. А потом подробно показывают, как делают вино, как давят его ногами, как стекает сок, как бродит вино и как пьют его, достойно и празднично, с речами и весельем.

Потом расходятся, и женщины собирают сор и остатки. Спокойные и неторопливые люди, обстоятельно осмотренные принадлежности виноделия, веками освященные, десятками поколений выверенные процессы древней технологии.

Кажется, что идет простое перечисление — как, что. Нет ассоциативного монтажа, который бы сравнивал виноград с солнцем, а молодое вино с радостным младенцем или что-то из того же ряда «поэтических» фигур. Только потом, к середине фильма, мы поймем, как важен для сюжета, для конфликта, для понимания характера героя этот очерк о вине. Пока что мы просто несколько взволнованы поэзией этих кадров. Поэзия, которая не прибегает к преувеличениям и украшениям для выражения своего волнения, поэзия, которая создается красками самой жизни, на мой взгляд, и есть истинная.

Соображение, прямо скажем, не поражающее новизной. Однако почему-то до сего дня в кино риторические фигуры и романтические клише заменяют поэзию наблюдений и размышлений над жизнью. Конечно, сложнее и рискованнее полагаться на то, что нежный, едва ощутимый укол в сердце заставит вас волноваться и сопереживать малозаметным чудесам. Вернее рассчитывать на то, что броское в своей красивости движение души или поразивший вас величием пейзаж так же поразят и зрителя. А еще лучше совместить эти красоты, расположив величавого в своей душевной красоте героя на фоне чарующих красот природы.

Тем не менее в восприятии воспитанного зрителя эти построения обычно рушатся, а то, что снято без спекулятивной задачи поразить и восхитить, поражает порой, а если не поражает, то по крайней мере выражает истинные пристрастия авторов. Так, в «Листопаде» выражает любовь к родине точно и обстоятельно снятая биография молодого вина — от рождения на плети лозы до смерти среди праздничного мусора.

Хроникальный этюд этот, предваряющий картину, дает ей довольно рискованный посыл. Известно, что первые минуты фильма — время настроя на картину. Зрителю внушаются правила игры, что будет дальше — то ли комедия с песнями, то ли мелодрама с воплями, то ли нечто похожее на жизнь. Кинорежиссер Герасимов сетовал как-то: «Двадцать минут в каждой почти картине надо настраиваться на волну профессиональной лжи».

А тут вам для сравнения предлагают саму жизнь. И картина идет не в контраст с ней, а в тон, пластично продолжая непредвзятые наблюдения.

Пару лет тому назад в фильме «До свидания, мальчики» режиссер М. Калик ввел хроникальные эпизоды в ткань игровой картины. Там они служили резким контрастом к стилизованной системе полувоспоминаний, полуреалий художественной части фильма.

Тогда эмоциональное остранение хроникальных кадров было в нови. Хроникой пользовались обычно для подкрепления батальных сцен, чтобы не заказывать войска для массовок, и эти контратипированные до марева и дрожи кадры с трассирующими пулями, огневыми полосами «катюш» и бомбами, падающими из люков, казались тем немногим, что может заимствовать художественный фильм у своего хроникального коллеги.

Теперь соображение о том, что поэзия кинематографа не в очищении и эстетизации «натуры», а в точном выборе красок самой жизни, руководит молодыми художниками. И «Листопад» достоин самого высокого признания уже за это редкое и сложное единство поэзии и хроники в документальных и художественных кадрах.

Достоинства эти не рождены соображениями ума. Режиссер картины Отар Иоселиани оплатил их практикой, предварившей картину. Хроникальный фильм «Чугун», снятый им на металлургическом заводе до «Листопада», показал серьезность и принципиальность его намерений в искусстве.

Все приобретения хроникальной работы оказались кстати. В «Листопаде» получаешь удовольствие от жизненных фактур — огромных винных бочек, сырых сводов заводских подвалов, старых семейных фотографий. Все рассмотрено художником, знающим, как погрузить зрителя в атмосферу жизни.

Но это не туповатое усердие «потока жизни». Все, что показано, имеет отношение к развитию темы, перипетиям главной мысли фильма. Даже мебель... Вот мы входим к директору. Кабинет его несколько странен, хотя что-то неуловимое убеждает вас в истинности всего, что вы видите. Пожалуй, такой кабинет не выдумаешь. В центре кабинета бильярд, у стены — покрытое чехлом пианино. То ли кабинет, то ли красный уголок. Нет, кабинет — в углу стол директора. На бильярде директор играет, заполняя свой досуг — вино бродит медленно, технология выверена веками. А на пианино в очередь занимаются дети директора. Месткомовское пианино поставили для представительности, кстати, и дети на виду, можно побранить за небрежность. У бильярда скоро обнаруживается и другая функция — это одновременно и стол для дегустации вин. А детские гаммы трога-

«Листопад»



тельно сопровождают производственные разговоры.

Кажется, режиссер корректно ввел в ткань фильма наблюденные детали. Они придали действию должную иронию и своеобразную достоверность. И вдруг... Это вдруг наступает почти в конце фильма. Когда герой вступает в принципиальный спор с директором. И неожиданно побеждает. Директор сдался, отменил неправильный приказ. Казалось бы, добро торжествует. Но директор раздражен. А мы видим сукно бильярда: резкие и точные удары кия по шарам грохочут, как разрывы, а в грохот вплетается простенькая гамма, разыгрываемая детскими пальцами.

Если бы можно было словами выразить эмоциональный удар этой репризы, не нужно было бы кино. Но по этому поводу уместно заметить вот что.

Достоверность фактуры перестала быть простым аттракционом, знаком принадлежности к современному языку. Период освоения новых средств в дедраматизированных построениях исчерпал себя. Иоселиани дал пример работы, которая вовлекает в эмоционально выстроенное произведение все компоненты современного языка. Как будто свободное, как будто аморфное, как будто жизнеподобное действие оказывается выстроенным и выверенным — это итог тщательной работы высокоорганизованного

интеллекта. И уже над всем этим поднимается художник, который интуицией находит нужные тона и отношения, не допускает в фильм ничего, что не являлось бы необходимой и достаточной частью целого.

Мы все помним — да и сегодня они выходят — фильмы, где персонажи необъяснимо долго ходят по переполненным улицам или ведут необязательные беседы, перенасыщенные междометиями и посторонними сведениями о погоде и общих знакомых. «Скрытая камера», «магнитофонный диалог»,— бормочут знатоки. Увы, провинциальное усердие, с которым усвоены элементы нового языка, не делает картины лучше. Когда Иоселиани говорит на этом языке, видно и слышно, что это его родной язык, и он не торопится произнести как можно больше слов по любому поводу, чтобы были ясны его знания. В «Листопаде» кинематограф говорит только по существу, без кокетства, просто и ясно.

●

Фильм, прямо скажем, не перегружен событиями. Молодой человек, лет семнадцати-восемнадцати, начинает работу на винном заводе, где когда-то трудился его отец. Он попадает в среду давно и прочно сложившуюся, где стали привычны компромисс и угодливость. В очередной раз, чтобы выполнить очередной план на заводе, готовят к розливу партию некачественного вина. Герой, по профессии технолог, протестует и, вступив в конфликт с дирекцией, утверждает свою точку зрения.

Параллельно и совершенно независимо от этого герой несчастливо влюблен в одну девушку.

Правда, немного?

Кто-то заметил, что ничто не обнаруживает беспомощность авторов яснее, чем обилие событий. Итак, событий как будто мало.

Зато много любви. Какой же?..

О, не простой, нет, не простой. Герой картины не прост, хотя и выглядит простовато. А автор, и тут я с уважением и признательностью к талантливым сотрудникам по литературной, актерской и операторской части, отнесу этот эпитет к режиссеру Отару Иоселиани, автор совсем не прост. И первая любовь его — к Грузии. Так Бунин любил Россию — нежно и горько, сильно, до кома в горле.

Очень много любви в этом фильме. Она пронизывает его во всех направлениях, прошивает, сплавляет в один кусок— живой, полный крови, с обнаженными нервами, пульсирующий, способный к напряжению мускулов и боли сердца.

Спокойно и медленно ходят старые грузные виноделы. Эти люди живут достойно и неторопливо. Они ценят вкус хорошего вина и память хорошего человека. И в пассивности их — лукавства и мудрости, пожалуй, больше, чем равнодушия. Мы можем посмеяться над ними, когда они убегают из закусочной, увидев там вино своего разлива. Но когда они потом сидят за столом и поют грузинские песни, чувствуешь, что им, таким, какие они есть, отдано сердце автора.

Эмоциональная ткань картины насыщена разными проявлениями этой любви. Герой картины заботливо любит своих маленьких сестренок. Что значит для него отец, мы понимаем, когда в минуты душевной смятенности он останавливается у выцветшей фотографии отца в молодые годы. В этом немом общении он находит духовную поддержку. Видно, в семейных традициях Нижирадзе — идти наперекор неправоте.

Любовь автора к персонажам не приукрашивает их, не предлагает их нам в качестве предметов умильного созерцания. Это действенное чувство, оно посылает на борьбу, заставляет быть нетерпимым к унижениям, рождает размышление, подводит к резким

«Листопад»



суждениям, а то вдруг подарит озорную легкость.

Так две девушки, такие красавицы с длинными хвостами поклонников, устроили себе воскресное развлечение — вызывают по телефону в гости молодых людей. А у ворот их дома стоит огромный влюбленный болван. Тупой, сильный и злой, он всех поклонников встречает мрачными угрозами, и те — от ворот поворот. А девчонки сверху смотрят и хохочут.

Вдруг идет герой — Нико. Его и не звал никто, сам решил навестить. Сейчас произойдет расправа. Но в этот момент какая-то сухонькая старушка, проходя мимо, спросила у этого балбеса, как здоровье мамы.

— О, у мамы тут болит и там болит, и вообще она себя плохо чувствует.

Верзила и рад бы отлупить Нико, да при старушке неловко. А Нико пользуется случаем и проникает в дом.

У эпизода грустный и жесткий конец. Нико побывал в гостях у девушек. Те вдоволь посмеялись над ним, не грубо, нет — лукаво, язвительно, иронично, даже ласково. Но он — не их романа герой. И когда ему надо уходить, девушка выходит вместе с ним, чтобы защитить от гнева осатаневшего поклонника.

— Ну, погляди на него,— говорит девушка болвану,— что у меня может быть с ним общего? Он же ребенок.





Но герою отвратительна эта жалость, и он уносит, как знак достоинства, огромный, в пол-лица синяк под глазом.

Неравнодушие автора к героям позволяет нам наблюдать за процессами возникновения душевных импульсов. Это пристальное наблюдение современная критика называет исследованием. Все доказательно, никакое движение души не принимается на веру. Мы обстоятельно рассматриваем, из каких столкновений, каких приязней и неприятий складывается все, что диктует поведение героя. Есть, видимо, только один способ заставить нас, зрителей, заинтересованно следить за героем — заставить полюбить его. «Сентиментальный» способ изложения оказывается рабочим инструментом в интеллектуальной картине.

— Какая же она интеллектуальная? — усмехнется опытный читатель. — Интеллектуальные — это где спорят физики о глобальных проблемах или герои-марионетки катятся по жестоким колеям жизни, или... Словом, сейчас каждое новое явление быстро обрастает своей мифологией, создает круг излюбленных персонажей и проблем. Потом все эти сложности обобщают одним словом «штамп», и глядь — новое понятие консолидирует вокруг себя новый ряд явлений. Но что-то остается как достижение, которое поднимает искусство еще на ступеньку.

Кинематограф умнеет. В этом направлении он движется вместе с обществом, и фильм «Листопад» показывает проблемы молодого человека более серьезно, более, я бы сказал, духовно, чем это часто делалось раньше в картинах с героями этого возраста.

Здесь мы коснулись другой разработанной в фильме темы: бескомпромиссность, антимещанский протест, достоинство интеллигента, деловая порядочность, самоуважение — много оттенков сливаются в одно русло.

Из этого вырастает позиция. Без юношеской истерии, в которую прежде облекали драматурги протест героя: видали мы и битье посуды, и рубку мебели, и эффектные монологи под занавес. Это было красиво, но думалось: что же, герой так и будет всю жизнь размахивать своей картонной саблей?

Здесь все спокойней и обдуманней, здесь поступок оплачен прожитым и пережитым, хотя, казалось, прожито немного. Но вырастает убеждение, что нормы порядочности и принципиальности, которые выявляются в этом характере, не адаптирует, не перекалечит ничто и никто.

Это как скелет: он прямой от природы, от воспитания, от родителей.

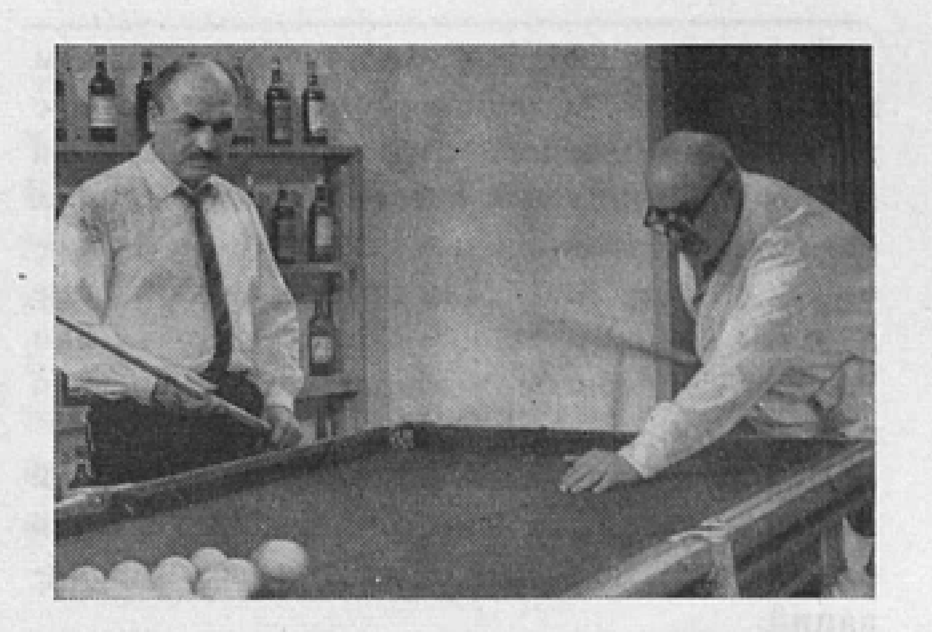
Сейчас в искусстве и публицистике стали часто обращаться к проблеме интеллигентности. Это естественно. Страна наша стремительно интеллектуализируется (простите это нелепое словообразование). Рядом с технической, научной и гуманитарной интеллигенцией появились мощные слои рабочей интеллигенции, военной интеллигенции, интеллигенции партийного и советского руководства. Человек без высшего образования на руководящей работе если и встречается сейчас, то как уникальная фигура: самородок, человек ярко выраженной индивидуальности и цепкого внимания к новому. А те, кто окончил институты и достиг профессиональных высот, подчас с грустью сознаются в недостатке общего культурного багажа. Так сетует в прекрасном фильме Юлия Райзмана и Евгения Габриловича «Твой современник» их герой инженер Губанов: «Какой я интеллигент, обучили, как маховики крутятся...» (не помню продолжения).

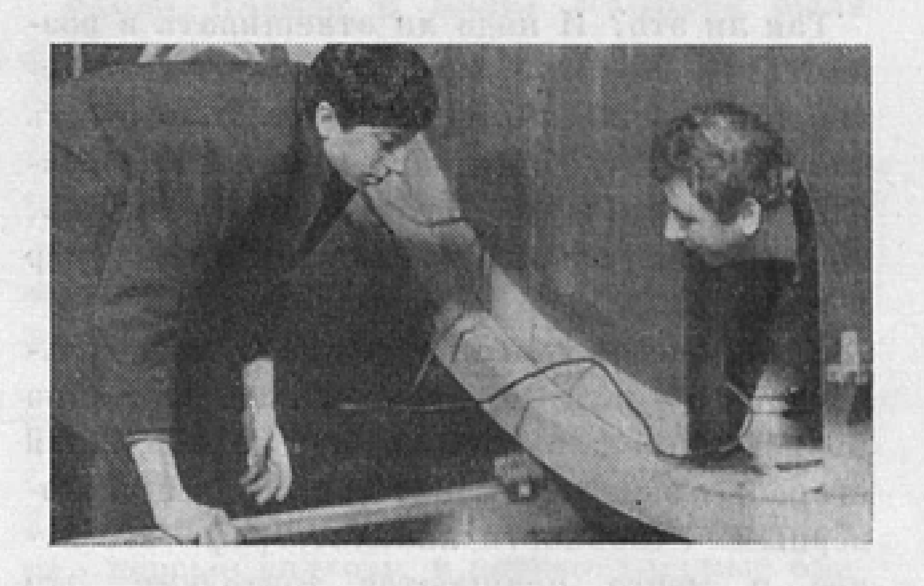
Герою фильма Иоселиани есть чему поучиться у Губанова. Но если бы они встретились в жизни, то стояли бы плечом к плечу, отстаивая общие цели. Это люди из одной семьи— трудящиеся, думающие, знающие, способные и к духовным взлетам и к суровой прозе борьбы за утверждение идеалов добра и справедливости.

●

Однако невежливо, написав столько слов, не наградить комплиментами участников фильма, тем более что в пределах поставленных задач вся их деятельность представляется мне безукоризненной. Спокойная точность отличает фотографию. Отличный профессионализм позволяет не заметить швов, по которым павильонные сцены «стыкуются» со снятыми в естественных интерьерах. Визуальная изобретательность поддерживает авторскую иронию и поэзию.

«Листопад»





Вспомним хотя бы один кадр из множества... Утром Нико выходит на балкон полить цветы. Через экран с грохотом проскакивает трамвайная дуга. И уже мы в городе — ощущение это достигнуто выбором изящной и лаконичной композиции.

Актерский ансамбль фильма вызывает помимо всего приятного, что можно сказать в его адрес, добавочный интерес еще и тем, что почти полностью составлен из непрофессионалов.

Герой — студент-физик, героиня — студентка музыкального училища и т. д. Но, говоря по правде, я испытываю некоторую неловкость, изымая их из системы, в которой они проявили свои достоинства. Во-первых, в фильме такого рода, как

«Листопад», где все компоненты связаны между собой в единое целое, скромные достижения каждого отдельного участника как бы возводятся в степень усилиями всех остальных, а во-вторых, нетрудно и совершить ошибку, похвалив актера за движение души, инспирированное режиссером или усиленное точным выбором операторского глаза.

Прекрасен диалог фильма, лаконичный и достоверный, но мне представляется, что он рождался как результат отбора импровизаций.

Так ли это? И надо ли отвешивать в розницу эти неуверенные комплименты? Фактом стало счастливое единство. Сложность как результат элементарных и разнообразных эволюций: то обстоятельная точность, то лукавый намек, то неожиданный удар в челюсть.

В ряду всего иного картина эта свидетельствует о двух процессах, одновременно происходящих в кинематографе. С одной стороны, экран становится все более достоверным. Условности кинематографа все менее и менее прощаются зрителями. Это касается и поведения артистов, и грима, и фактуры, и освещения.

До недавнего времени, например, казалось аксиомой, что лица актеров должны быть покрыты ровным слоем тона, на который как-то особо пластично ложится операторский свет. На студии было немыслимо уговорить пожилого мастера света снять лицо, не заштукатуренное этой пастой. Даже детей мазали, хотя у них кожа ровная и гладкая. И вдруг будто прорвало некий невидимый запрет: на экране появились веснушчатые, морщинистые, с капельками живой испарины лица, и оказалось выразительным то, что раньше раздражало. А помните, как прежде актеры вытирали слезы? Подносили платок к глазам и промокали, а не вытирали: сотрешь грим.

Это маленький пример. Но таких крошечных элементов достоверности сотни. Свет уже не высвечивает лица по законам светотени. Он ближе к солнечному или пасмурному дню. Операторы предпочитают снимать в естественных помещениях, а не строить на студиях художественные декорации. Костюмеры собирают костюмы, как когда-то старьевщики, а уж если приходится шить, то вещь скрупулезно обживается, обнашивается. Все призвано помочь актеру вести себя точно так, как в жизни. А лучше, чтобы и актер был не актер, а человек из жизни.

Движение это, некогда начатое неореализмом, в нашем кино, казалось, довольно быстро изжило себя. Поверхностное увлечение правдоподобием без глубокого и своеобразного осмысления жизни приелось и показалось пресным. Почему же тогда так радует в картине «Листопад» именно это — точное правдоподобие? Потому что оно — способ выражения поэзии автора.

Здесь мы посмотрим на экран с другой стороны. Кинематограф становится все более субъективным, поэзия находит все новые и новые пути к экрану. Поначалу с экрана нас поражали сны, картины видений, искаженных и деформированных представлений о жизни. Аттракционность этого способа личных представлений о мире, как всякий прием, исчерпала себя довольно быстро. А вот поэзия истинная, та, что питается правдой и глубиной постижения жизни, вызревает и укрепляется.

Настроения, которые внушает нам «Листопад», сложны и разнообразны. Но все, что питает их, коренится в точных жизненных фактурах. Музыка фильма слагается из реплик и шумов, звуков радио, народных песен и свободно вставленных в фильм музыкальных пауз-песен. У каждого исполнителя несложная партия. От каждого требуют то, что он может дать, но в целом

все сливается в разнообразный ансамбль. Это как мозаика. Берет художник зеленый камушек, вставляет в отведенное ему место — и вдруг камень заиграл, засветился — это он встал в центр алого цветка. А посади его в другое место — потеряется, будет выглядеть жухло, незаметно.

Ритмы эпизодов создаются не произвольно, волевым монтажом, а естественно вытекают из поведения персонажей... Вот критический момент в жизни героя. Что-то у него не так. Не так он повел себя в жизни, не так должен бы себя вести. Он мучительно думает, а внешне — просто сидит за столом, не может есть, а внутренне — напряжен до предела. Но мы переживаем вместе с ним не только потому, что нам стали близки и понятны его волнения, а и потому, что прихотливая механика фильма подвела нас к этому волнению... Вот, кажется, поколебала нас будто бы не связанная с сюжетом внутренне лихорадочная сцена в трамвае, где вдруг ни с того ни с сего незнакомый человек упрекает героя в поступке, которого он не совершил. Просчет режиссера? Нет, не так просто. Это и метафора внутренней растерянности и наша собственная растерянность, помогающая нам настроиться на волну смятенности героя...

Заметки эти лишь частично и в круге размышлений, сознательно ограниченном, пытаются осмыслить новый фильм. Иные вкусовые пристрастия, иной личный опыт, иной взгляд на явления жизни — и достоинства фильма покажутся вам неполными или неприемлемыми.

Это живой фильм, и он обладает всеми признаками живого организма. Недостатки его вытекают из его достоинств. К разным людям он оборачивается разными сторонами своего характера.

Ко мне — как друг.

Не только воспоминания

А. Караганов

«Гренада, Гренада, Гренада моя...». Авторы фильма Роман Кармен, Константин Симонов. Режиссер по монтажу М. Бабак. Операторы Р. Кармен, Б. Макасеев. Современные съемки А. Саранцева, В. Цитрона. Композитор А. Кара-Караев. Звукооператор В. Котов. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов, 1967.

Роман Кармен и Борис Макасеев были в Испании почти с первых дней войны. Отснятый ими материал отсылался в Москву. Его ждали с непередаваемым волнением, смотрели по всей стране.

И вот снова вернулись на экран — в фильме «Гренада, Гренада, Гренада моя...» — давно снятые кадры.

Рассказывая о событиях в Испании, авторы фильма Роман Кармен и Константин Симонов вспоминают не только, как это было, но и какими мы тогда были. На экране—первые колхозы и первые ударные бригады, первые станции метро и первые самолеты на полюсе... Страна была занята большими и неотложными делами, которые делались руками людей, отказывавших себе во многом.

«Но сколько бы у нас ни было дел и забот, когда в далекой Испании вспыхнул фашистский мятеж и на женщин и детей Мадрида упали первые бомбы, Страна Советов всколыхнулась. Я жил тогда в Москве и помню этот день на Красной площади».

Эти слова, комментируя кинокадры митинга москвичей, говорит Симонов. Они с Карменом ведут рассказ дуэтом — каждый исходя из своего опыта восприятия испанских событий.

Один из них был тогда в Испании, все видел своими глазами, мужественно сни-

Долорес Ибаррури



Энрико Листер и Матэ Залка



мал бои, не зная устали, снимал все наиболее интересное и существенное, чтобы с помощью кинодокументов рассказать соотечественникам и всему миру о подвигах и муках испанцев, о силе интернациональной солидарности, собравшей на испанской земле антифашистов, говоривших на семнадцати языках.

Другой в Испании тогда не был, хотел быть, как многие люди своего поколения, но не был. Зато успел повоевать на Халхин-Голе, а потом прошел всю Отечественную. Тема войны, тема борьбы с фашизмом стала его главной писательской темой. А Испания заняла в его сердце, в романах и пьесах, в стихах и сценариях особое место — то был первый бой с фашизмом.

Их встреча — Симонова и Кармена — на фильме об Испании была профессионально естественной, душевно необходимой и творчески плодотворной.

Перед тем как монтировать фильм, его авторы долго собирали материал, искали нужные кадры в киноархивах ГДР, Италии, Франции, Англии. А на завершающем этапе работы над фильмом поехали в Испанию. Они не могли поговорить с испанцами о проблемах фильма — этого нельзя было сделать в рамках туристской поездки. Но, наблюдая прохожих у входа в метро, где когда-то прятались мадридцы от бомб, и на Толедском мосту, где защитники Мадрида остановили фашистов, они всматривались в лица испанцев, молодых и старых, безмолвно спрашивая: помнят ли старые? Знают ли молодые о трагической битве? Что они думают о завтрашнем дне своей страны и мира? Понимают ли, что из прошлого ничего нельзя вычеркнуть, нельзя забывчивостью обесценить уроки истории? И эта поездка с ее пестрыми впечатлениями и эти безмолвные вопросы тоже стали частью фильма.

В фильме «Гренада, Гренада, Гренада моя...» нет хронологической последовательности киноповествования. Разнохарактерные кадры монтируются по логике авторской мысли — в одних случаях это логика поэзии, в других логика полемики, в которую включаются раздумья, связывающие прошлое с настоящим. Рассказ о начале мятежа франкистов перебивается сценами недавнего фашистского переворота в Греции. Сообщая о намерениях Франко взять Мадрид с ходу, авторы фильма напоминают о любви фашистов к блицкригам. Показывая встречу испанских детей в Ленинграде, они говорят о муках, которые готовили фашисты самому Ленинграду, его детям...

Михаил Кольцов в окопах



Эрнест Хемингуэй и Йорис Ивенс



Эти зигзаги экранного повествования естественны: не летописцы пересказывают прошлое, добру и злу внимая равнодушно, а солдаты. И не просто солдаты, а солдаты войны, фронты которой проходят не только по отчетливым границам государственных территорий, но и по рубежам, внешне менее заметным, которые разделяют классы и партии современного мира, разделяют людей, живущих в одном городе или даже под одной крышей. От этого сам рассказ наполняется эмоциями, по-особому прочно связывающими экран и зрителя.

Светловская «Гренада» написана в 1926-м. События, показанные в фильме, снимались в 1936—1939-м. Мы их смотрим в 1968-м. Четыре десятилетия отделяют стихотворение от фильма. Но сорокалетняя «Гренада» органично легла в фильм, стала его поэтическим ключом, с помощью которого читаются кинодокументы тридцатилетней давности. А мы, теперешние, слушаем стихотворение Светлова, смотрим фильм Кармена и Симонова, и комок к горлу подступает. Есть связь времен и связь чувств. Интернационализм и революционность живут в фильме и в сердцах зрителей.

Три эпохи встретились на экране, утверждая непрерывность интернационалистических и революционных чувств. Но между ними есть и различия, связанные с особенностями исторического опыта.

В фильме часто звучат любимые симоновские обороты: «они и не знали тогда», «мы и не знали тогда»... Да, герои фильма не знали тогда, что произойдет не только в отдалении десятилетий, но и на коротких дистанциях ближайших лет. Не знали, что уже в год трагического исхода первой битвы с фашизмом начнется новая мировая война. Теперь в нашем сознании за каждой из исторических дат — 1939, 1941, 1945 — зримо встают огромные события и рубежи. С неослабевающей болью душевной вспоминаются утраты. Нечеловеческие муки. И великие победы: они пришли к защитникам Москвы и Сталинграда, к участникам штурма Берлина. А значит, и к защитникам Мадрида.

Много стран и городов полонил фашизм — Испания была только началом. С точки зрения бытовой сиюминутной правды испанские антифашисты и их друзья из интербригад были чересчур оптимистичны, наивны и слишком романтичны, когда выкрикивали на митингах свои «No pasaran!», «Pasaremos!». Но исторически они были правы: фашисты не прошли.

И каждую страницу долгой истории фашистских наступлений и наших побед

На баррикадах



используют авторы фильма, чтобы отчетливее увидеть и показать зрителю заключенные в ней примеры и уроки.

«Догадывались ли мы,— говорит Кармен,— я и мои товарищи, другие операторы, где и когда нам придется снимать людей, которых я встречал под Мадридом, Уэской, Бильбао...»

И тут же идут кадры: Сталинград. Осень сорок второго. Последний клочок земли у Волги. Командир 13-й Гвардейской генерал Родимцев. Его вторая звезда Героя — за Сталинград. Первая — за оборону Мадрида.

Генерал Шумилов в Сталинграде — его войска пленили Паулюса. И он же в Испании.

Маршал Воронов на Калининском фронте. И он же в Испании.

Генерал Колпакчи в Германии — его войска освобождают французов из плена. И он же — полковник Колев — советник в частях республиканской армии Испании.

Да, начинали они в Испании, а кончали бой в Вене, Кенигсберге, Берлине...

В фильме используются не только давние съемки, показывающие воинов то под Мадридом, то в Сталинграде, но и сегодняшние интервью с ними. В этих интервью нередко возникают интереснейшие повороты, снова и снова обнаруживающие связь времен и связь чувств, нашу душевную общность — героев фильма, его авторов и его зрителей.

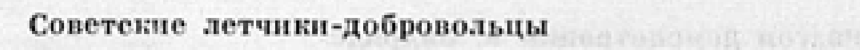
Бывший советник 12-й интербригады Пабло Фриц — генерал Батов — начинает свой рассказ об Испании немножко суховато, но скоро живое волнение воспоминаний ломает его первоначальную скованность перед киноаппаратом. Генерал рассказывает о том, как отправлялись из Альбацеты на фронт батальоны Тельмана, Домбровского, Гарибальди... Словно по команде, все запели «Интернационал» на двенадцати языках. «Вот музыка! Я уважаю Шостаковича, все такое, но такого воздействия, которое я почувствовал на себе, я не один... Многие... Вот Матэ Залка рядом со мною шел. У него, бедняги, понимаете ли, слезы потекли, настолько эмоциональное чувство было высокое...» — генерал говорит не очень складно; давнее, ожив в памяти и сердце, мешает говорить гладко, не дает закончить фразу. И тем острее ощущаем мы, зрители, что произошло в душе генерала за эти минуты интервью, какие чувства поднялись, припорошенные временем.

Фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...» соединяет в себе поэзию и публицистику. Эти два начала переплетаются, как переплетаются в душе человека восхищение перед подвигом, боль утраты близких и проклятие убийцам. Мы сердцем понимаем авторов фильма, когда они фото Гитлера и Геринга монтируют с пронзительными кадрами, в которых жители Мадрида извлекают из-под обломков дома труп девочки.

Война показана в фильме по-солдатски сурово, увидена глазами, не умеющими отворачиваться от страшного. Она шагает не только по окопам, где стонут раненые, но и по трупам детей — это, может, самое страшное в любом изображении войны. Но беды людей, показанные на экране, вызы-



Испанские бойцы





Советские летчики-добровольцы

вают не апокалиптический страх перед войной, а гнев. Гнев против фашистов, обрушивших свои бомбы на жилые кварталы Мадрида (эмоционально мы прибавляем к этим бомбам и те, что убивали детей Ленинграда, Минска, Смоленска, Киева...). Такой ход эмоций естествен для фильма: включенные в него кинодокументы снимали люди, душевно близкие тем, кто тушил пожары и раскапывал завалы на мадридских улицах.

Как и все нормальные люди, кинематографисты, снимавшие и монтировавшие фильм, ненавидят войну. Но свою ненависть они отделяют от истеричных страхов тех, кто воспринимает войну как некое неведомое чудище со всегда одинаково пугающими чертами — независимо от того, кто воюет и за что воюет. Люди, знавшие войну как работу, имеют больше оснований ненавидеть ее, нежели кабинетные пацифисты. Но они понимают: в борьбе против новых военных угроз мало помогут заклинания и истерики перепуганных. Борьба за мир — тоже работа. И она будет тем более эффективной, чем яснее сторонники мира будут различать своих конкретных врагов.

Фильм Кармена и Симонова — не только воспоминание, но и призыв к активному и действенному сопротивлению политике агрессии, силам неофашизма, стремящимся повернуть историю вспять. В этом призыве нет однозначности плакатных формул — он вырастает из анализа событий, как сквозное действие фильма, как его внутренний свет.

Франкисты ныне играют в либерализм и бывают недовольны, когда им отказывают в признании этой игры в качестве основы для примирения и братания не только с теми, кто заседал в Лондонском комитете по невмешательству, но и с теми, кто помогал республике.

Политические заправилы ФРГ и их подручные из цеха пропаганды в один голос жалуются ныне на весь мир: их обижают те, которые говорят и пишут о политике реванша, об опасностях, какие таит в себе возрождение германского милитаризма. Вы преувеличиваете, вы клевещете, кричат они нам, всем тем, которые не могут забыть 1941-й, думая о сегодняшнем. Как похож этот наигранный пафос на речи мюнхенцев 1939 года, обвинявших в преувеличениях и клевете всех не согласных с их политикой поблажек фашизму! Но теперь-то мы знаем, что успокоения и компромиссы мюнхенцев не удержали гитлеровцев. Теперь-то мы знаем истинную цену пропа-

Разгон демонстрации в Мадриде



гандистским воплям насчет преувеличения опасностей. Нет, второго Мюнхена не будет, не должно быть, утверждает фильм.

Но для того чтобы его не было, второго Мюнхена, нужно повышать, в том числе и средствами искусства, бдительность народов — этому служит фильм. Всем своим поэтическим и публицистическим строем он обращен против любых форм обмана и самообмана, против любых прогнозов и выводов, пренебрегающих уроками истории.

В повседневном обиходе политических споров и размышлений мы нередко применяем такие слова, как «глупость», чтобы заклеймить неверные прогнозы или ложные оценки событий, высказываемые различными буржуазными деятелями. И не замечаем, что придаем этим словам элементарный, бытовой смысл, не задумываясь, что высмеиваемые нами просчеты далеко не всегда бывают плодами индивидуальной ограниченности допустившего их человека. Ведь случается, что и очень мудрые ошибаются из-за того, что даже силой своей мудрости не могут перейти горизонты социального мышления своего класса.

Советский посол в Лондоне во времена испанской войны И. М. Майский рассказывает в фильме об одной из встреч с Черчиллем — она состоялась 5 ноября 1936 года (не забудем, что франкисты хотели приурочить захват Мадрида к годовщине Октябрьской революции). «Мы долго спорили. Даже разгорячились. В конце концов Черчилль мне сказал: «Не стоит нам портить нервы из-за этого. Вы видели сегодняшнюю газету? Ну, еще два-три дня, и в Мадриде все будет кончено. Франко станет хозяином, и испанский вопрос сойдет со сцены». Больше тридцати лет прошло с того момента, но я очень хорошо помню, как мы оба стояли у окна и я ему ответил: «Мистер Черчилль, в истории нашей гражданской войны были моменты, когда многим казалось, и вам показалось, что для большевиков все погибло. И все-таки я имею честь сегодня беседовать с вами в качестве посла Союза Советских Социалистических Республик».

Не сходную ли — на другом уровне — ошибку делает показанный в фильме французский офицер-пограничник, когда он любезно пожимает руку франкисту, полагая, что им теперь предстоит мирно соседствовать на границе? Улыбаясь своему «коллеге», он не знает, что этот «коллега» или другие такие же через год и три месяца придут во Францию завоевателями.

Кармен и Симонов включают в фильм рассказ о Черчилле не для того, чтобы поиронизировать над политиком, с которым мы и так часто спорили. И не ради мелкой иронии показывают они французского офицера. Оба — и Черчилль и этот офицер — нужны им, чтобы еще раз пригласить зрителя задуматься над уроками истории. Еще раз подумать о сегодняшних формах обмана и самообмана, помогающих наследникам мюнхенцев и подражателям Гитлера.

Рассказ о тех, кто обманывался в оценке событий и в прогнозах на будущее, нужен авторам фильма еще и для того, что-

бы воспеть политический разум и мужество тех, кто раньше и лучше Черчилля понял, каким будет продолжение событий под Мадридом.

Мы их видим на экране — убеленных сединами «испанцев» — так их зовут теперь, независимо от того, какой они национальности,— в память о днях и годах, соединивших их в боевом братстве интернациональных бригад. Под Мадридом они тогда не победили, борьба была слишком неравной. Но на кровавых дорогах войны они научились побеждать фашистов, научились суровому реализму в оценке любых форм фашизма и любых поблажек фашизму, вольных и невольных. И на тех же дорогах укрепились в своей несокрушимой вере: фашизм не пройдет, если против него встанут борцы.

Главная тема фильма Кармена и Симонова — интернациональная солидарность антифашистов всего мира — глубоко актуальна. Не дать убаюкать себя, не дать усыпить совесть народов под аккомпанемент слащавого «миролюбия» современных мюнхенцев, не допустить раскола своих рядов, чтобы неофашизм не смог перешагнуть разрозненные антифашистские заслоны,— все это сегодня вопросы жизни и смерти человечества. В их решении участвует фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...» — поэтический и страстный кинодокумент антифашистского Сопротивления.

Лица и действие

Лев Рошаль

«2 3 5 0 0 0 0 0 0 л и ц». Автор сценария Г. Франк. Режиссер-постановщик У. Браун. Режиссеры Б. Велдре, Л. Жургина. Главные операторы Р. Пик, В. Кролчис, Р. Круминь. Операторы Р. Урбасте, И. Селецкий, Г. Пилипсон, М. Звирбулис, У. Браун. Композитор Р. Павулс. Редактор Ю. Ногин. Рижская киностудия, 1967.

Стереотип юбилейных документальных картин выработался давненько. Мы уже хорошо привыкли к неукоснительным требованиям «жанра».

Во-первых, непременно рассказ обо всем сразу, так сказать, всеохватывающий рассказ. И конечно же, по вполне определенной, почти всегда одной и той же схеме: сначала о подъеме и развитии промышленности, потом — о сельском хозяйстве, наконец, культура (главным образом, ансамбли народного танца и художественная самодеятельность). Где-то между этими основными разделами будут экскурсы в прошлое...

Вторая характерная особенность, до прилипчивости верная таким картинам,— это скороговорка. Потому что хорошо известно, что рассказ обо всем сразу, как правило, оказывается рассказом ни о чем в частности. Подобное обстоятельство обычно учитывается при подготовке очередного киностандарта, и лучшим выходом в сложившейся ситуации считаются торжественная музыка (уместнее всего Первый концерт для фортепьяно с оркестром П. И. Чайковского или Богатырская симфония А. П. Бородина), усиливающая эмоциональное начало, и дикторский текст, разъясняющий то, что не успел разъяснить экран, прочитанный диктором, обладающим голосом всесоюзной известности.

Торжественностью такой текст ничуть не уступает музыке, а по характеру словосочетаний ему, конечно же, ближе всего гекзаметр древнегреческого поэта Гесиода, как известно, родоначальника дидактического эпоса. Маршевая музыка и высокопарный комментарий — еще одна необходимая составная часть таких фильмов.

В результате создается кинозрелище, в достаточной степени бодрое по форме и в не меньшей степени унылое по существу.

Не трудно заметить, что авторы двухсерийного документального фильма «235 000 000 лиц», подготовленного к юбилею нашей страны, решительно отмежевываются от зрелищ, подобных вышеописанным. В их картине нет отдельных рассказов о промышленности и сельском хозяйстве, о художественной самодеятельности и о снижении себестоимости продукции. Это фильм о людях, в лица которых хотят всмотреться авторы. О рабочих и крестьянах, о строителях и вулканологах, о первых шагах младенца и трудной поступи старика, о срезанной девичьей косе и слезах юного музыканта, о проводах бритоголовых растерянных новобранцев и о печали девушек, оставшихся их ждать, об улыбке невесты и о женщине, преклонившей колени у могилы солдата рядом с Кремлевской стеной.

Лица, лица, лица...

Жизнь, единая в своей основе и в то же время многоликая, разная на всех широтах огромной страны.

Непохожие обычаи, причудливые одежды, неповторимые песни.

Стремительный свадебный поезд на тройках вдоль русской деревни, с гармонью, с перезвоном колокольчиков в дугах и степенный свадебный кортеж на газиках-вездеходах в сопровождении верблюдов и лошадей по выжженным дорогам среднеазиатской степи.

Оленьи упряжки (ветвистые панты увиты шелковыми лентами), скользящие по скрипучему снегу тундры под протяжную свадебную песнь погонщика, и торжественная процессия на мотоциклах по каменистым горным кручам.

И еще — старое, дедовское ландо на улицах современного кавказского города, неспешно движущееся вдоль домов из бетона и стекла под мерное цоканье копыт. А сзади — длинная вереница «волг», автобусов и троллейбусов, не смеющих обогнать молодых и подаривших им в эту секунду всю ширь улицы: смущенному и чуть-чуть важному жениху и невесте с белозубой улыбкой и счастьем в широко раскрытых глазах.

И все — по-разному.

Веселятся по-разному — водят хороводы и поют частушки.

Танцуют по-разному — покачиваясь, топчутся на месте и проносятся в бешеных ритмах.

Любят разную музыку — пронзительные звуки скрипки и дробный перебор бубна.

Пьют разные напитки — из рюмок и стаканов, бокалов и кружек, пиал и рогов.

Едят разные яства — хлеб и мамалыгу, плов и рыбу, шашлык и блины.

Живут в непохожих жилищах — в избах и юртах, в глинобитных мазанках и домах из камня с открытыми верандами, обвитыми диким хмелем.

Одним жарко, другие не знают тепла.

Одни страдают от суховеев, другие от избытка влаги.

Одни варят сталь, другие собирают самолеты.

Одни пытаются разгадать тайны вулканов, другие — подземных пещер.

Так повседневные заботы сменяются минутами отдыха и веселья. Так течет жизнь, то набирая стремительный темп, то вдруг

замирая на мгновение — в минуту счастья. Жизнь, которая начинается вот с этого — со свадеб...

От них — все сызнова: и первый крик новорожденного, и первая улыбка, и первое взвешивание на очень неприятных, холодных младенческих весах, и первые шаги по берегу пустынного осеннего пляжа Прибалтийского взморья.

Человек вошел в жизнь, и все в ней постепенно становится значительным: и встреча Гагарина, и хоккейный матч, и воздушный парад, и интервью с Терешковой, и музыка «Диксиленда», и туристский поход, и робость первого нежного прикосновения, и танцы в кафе, и служба в армии, и военные учения, и прыжок с парашютом, и смена караула у Мавзолея, и новые свадьбы.

Лица, лица, лица...

...Картина снята на Рижской студии, где складывается своя школа документального киноискусства. Поэтическое начало — особое, наиболее сильное свойство фильмов, выпущенных рижанами. Оно часто определяет и пластику кадра, и монтаж отдельных эпизодов, и строение вещи в целом. Режиссер У. Браун уже снимал в подобном ключе фильмы «Стройка» и «Рабочий». Это были своеобразные киностихотворения, патетические оды рабочему классу, в которых многие кадры воспринимались, как поэтические символы. В новой картине режиссер пошел по тому же пути. Стремление к кинопоэзии ясно ощутимо в плавном течении фильма, в операторских ракурсах и монтажных ассоциациях. Но новый объем, когда создается уже не киностихотворение, а целая кинопоэма, усложнил не только внешние, но и внутренние задачи.

Фильм выстроен как бы по круговому принципу. От одного эпизода, как от камня, брошенного в воду, расходятся круги, постепенно втягивающие в свою орбиту все новые и новые эпизоды. Самолет, с которого началось наше путешествие (его выводили тогда из цеха завода) и которым оно окончилось (теперь это «ИЛ-62», медленно выруливающий к старту), как бы совершив движение по самому большому кругу, заключает фильм. И все-таки это лишь формальное завершение картины. Круги от брошенного в воду камня обладают, как известно, способностью не только нарастать и расширяться, но и постепенно исчезать, сходить на нет, растворяться в небытии. Именно это и происходит в картине — круги идут вширь, но не набирают высоты, не восходят по спирали, а как-то незаме́тно теряются в этом большом, двухсерийном фильме.

В статье «О жанрах документального кино» («Искусство кино», 1965, № 7) я и сам писал о возможности кругового, в форме рондо, развития фильма. Но ведь своеобразие любого жанрового построения зависит от драматургических задач. Возвращение в финале рондо к первоначальной теме происходит обычно в результате постепенных качественных накоплений, происходит на новой основе, когда последняя точка есть вместе с тем и высшая точка всего произведения, его взлет, апофеоз. Круги же фильма дают главным образом количественное, а не качественное увеличение.

Лица, лица, лица. Еще и еще раз лица...

Так можно было бы до бесконечности. Ведь в своем довольно-таки пространном изложении я рассказал лишь о малой толике. Но вот что существенно: перед нами проходит яркий калейдоскоп лиц, и все-таки почти не узнанным остается главное лицо — лицо народа. В чем его своеобразие, особые черты, чем оно феноменально? Какие думы отразились на его челе? Чем привело оно в волнение авторов именно этой картины? Вряд ли одними лишь сва-

дебными обрядами и умением управлять ракетной техникой (то и другое вполне уместно в таком фильме, но и того и другого оказалось в нем чрезмерно много).

Вопросы остались открытыми. Я думаю, прежде всего потому, что авторы не решились перейти необычайно тонкую, хрупкую до нежности грань, отделяющую факт от авторской субъективной фантазии.

Фантазировать в документальном кино — это значит вносить в него образное начало, творчески осмысливать факт во имя истины. Задача перед документалистами в этом случае гораздо более сложная и трудная, чем при создании вымышленных героев и вымышленных ситуаций. Но это не снимает необходимости самого авторского действия. Разумеется, здесь важно не разрушить документальную образность, но, оставаясь в ее пределах, нельзя не искать способы показать не только лица людей, но и раскрыть их характер, не только зафиксировать жизненную ситуацию, но и выяснить ее смысл. Авторы картины «235 000 000 лиц» прекрасно видны в построении ряда эпизодов, в великолепной операторской работе, в отличных частных наблюдениях, но они не заметны, не ощутимы в главном — в создании целого. Старое правило искусства (еще Белинский требовал) — показывать, а не рассказывать. Казалось бы, кинематографу и «кадры в руки». Но несомненно: любой показ ч е г о - т о имеет смысл только тогда, когда он связан с рассказом о ч е м - т о. Мы часто говорим, что высшая цель художника — показать жизнь народа. И это, конечно, правильно. Но это конечная цель, выраженная в наиболее общей форме. В каждом отдельном случае она требует точной и очень конкретной разработки, вполне определенного авторского взгляда. Авторы же фильма, мне думается, ограничили себя лишь этой наиболее общей целью. Ибо о чем хотели говорить они, говорить не вообще, не приблизительно, а конкретно, в чем, пользуясь скучным языком школьных учебников, темы и идея произведения, так и остается неясным.

Картине не хватает той главенствующей, кровной авторской мысли, которая вырастала бы из драматургии и вела бы ее к действительному итогу, а не к формальному завершению круга. При этом фильм не избежал ложного пафоса, выспренности, хотя, казалось, авторы потратили немало усилий, чтобы этого не было. Отсутствие внутреннего действия на основе конфликтного драматургического начала привело к тому, что поэтический монтаж часто строится в фильме на внешних, поверхностных ассоциациях. Соединение белого шелка парашютов военных десантников с фатой невесты не просто безвкусица, а вдвойне безвкусица, так как претендует на многозначительность, хотя вряд ли в этом есть какой-либо значительный смысл.

Разговор о драматургии этой картины (если не сказать точнее — об отсутствии ее, во всяком случае, неуловимости), на мой взгляд, выходит за рамки обычного рецензионного разбора. Ибо сегодня это вопрос вопросов документального кино. В последние годы меняется не только его облик, но и структура. Новые способы съемки, скрытая камера и синхронная запись, когда сами герои вроде бы создают драматические ситуации и действие развивается как бы по их собственной воле, не сняли драматургические проблемы, а, наоборот, усложнили их. Подавляющее большинство людей, снятых в картине У. Брауна, как раз «застигнуто» камерой в каких-то напряженных, драматических в их жизни ситуациях, в трудные минуты работы и творчества, в горькие мгновения расставаний и в счастливый миг душевной близости. И все же эти драматические ситуации не помогли

выстроить драматургию фильма, потому что она всегда рождается не из ситуации, а из исследования коллизий, создавших ее. А это требует более подробного, внимательного и глубокого взгляда на жизнь. Калейдоскопическая смена лиц здесь невозможна. В фильме есть крохотная сцена встречи в Ташкенте детей, вернувшихся из Ленинграда, Риги, Москвы и других городов, куда они были отправлены на время землетрясения. Я думаю, что если бы эта тема была раскрыта во всех деталях, то мы бы узнали об очень многих качествах народа, и прежде всего о его стойкости и душевном благородстве, хотя в картину попали бы не 235 000 000 лиц, а человек пятнадцать-двадцать.

Но эта сцена оказалась в фильме лишь проходным эпизодом.

Какая же она все-таки — драматургия документальной картины? — задать вопрос проще, чем на него ответить. Во всяком случае, думаю, что в каждом фильме — своя. Она может быть сюжетной и «бессюжетной», строиться на основе «железной» схемы, может быть продумана до съемки и создаваться в ходе ее. Но она должна быть!

Автор сценария фильма «235 000 000 лиц» — многоопытный Г. Франк. И я не сомневаюсь в том, что он вместе с режиссером ставил перед собой какие-то вполне определенные драматургические задачи. Но кажется, что на этот раз его увлекла главным образом заманчивая попытка организовать фильм чисто пластическими средствами. Однако пластика сама по себе не создает драматургию, она лишь выражает ее. Стремясь преодолеть парадность и дидактику, авторы отказались от дикторского текста. А может, в этом большом двухсерийном фильме он был бы вполне уместен: разумеется, в тактичных пределах (хотя не мне об этом говорить, Г. Франк отлично знает, что такое тактичный авторский комментарий).

Во всяком случае, отсутствие текста, когда драматургия решалась одними лишь пластическими средствами, требовало еще более четкой внутренней организации, требовало найти для фильма прочный драматический стержень. И об этом отлично знает Г. Франк. Он был соавтором сценария «Репортаж года», по теме близкого его последней картине. Там был такой стержень — время. Не отсчет минут, а отсчет истории. Подчас драматический, конфликтный в своей основе переплав старого и нового. В картине «235 000 000 лиц» тоже есть тема времени, его возросшей скорости, которую как бы олицетворяют самолеты, пролетающие с огромной стремительностью во многих эпизодах картины. Но это все же лишь внешний фактор времени, в нем не раскрывается его историческая диалектика. Поэтому, несмотря на стремление доказать космическую быстротечность наших дней, о времени по ходу картины вспоминаешь (да простят меня авторы) где-то главным образом со второй половины фильма, когда начинаешь с некоторой тоской посматривать на часы...

...Настоящий талант авторов этой картины безусловен. Но, как любят писать наши критики, «и тем не менее...»

Во-первых, о самом селекционере

Борис Володин

«Человек и хлеб». Авторы сценария В. Верников, Б. Винницкий. Текст В. Кузнецова. Консультанты П. Забазный, И. Хорошилов. Режиссер-постановщик И. Ставиский. Операторы В. Кудря, П. Кривошей, Н. Смирнов. Композитор А. Муха. Звукооператор И. Мойжес. Редактор В. Деркач. Текст читает М. Ульянов. «Киевнаучфильм», 1967.

Фильм «Человек и хлеб» снимали под Киевом и в Ленинграде, под Саратовом, Краснодаром и на целине.

Снимали то скрытой камерой, то в открытую. Записывали на магнитную пленку разговоры с людьми, их рассказы — снова то в открытую, то исподтишка, чтобы магнитофон не принуждал собеседника «внутренне застегнуться на все пуговицы».

Отобрали в фильмофонде необходимые кадры хроники и, наконец, поставили несколько игровых эпизодов.

Пришлось воспроизвести, например, нападение крыс на знаменитую вавиловскую коллекцию зерна. В дни ленинградской блокады сотрудники Института растениеводства отстояли коллекцию и от крыс, и от сырости, и от холода и не притронулись к ней сами, хотя получали по сто двадцать пять граммов хлеба и — дополнительно — по тридцать проросших горошин на душу. Пятнадцать тонн семян злаков, собранных Николаем Вавиловым изо всех уголков пяти континентов планеты, остались неприкосновенными. Эта коллекция — основа почти всех наших новых сортов хлебных растений: и тех, что выведены за последние тридцать лет, и тех, что еще будут выведены.

Искусство ни в чем не терпит однообразия. Не может быть однообразия и в популяризации науки, в осмыслении ее жизни.

Среди фильмов научно-популярных киностудий были и будут киноочерки о новейших агротехнических приемах. Киноуроки о том, как растет пшеница, и, наконец, кинорассказы о том, как работает селекционер,— рассказы, иногда столь подробно разъясняющие технику каждого этапа многолетнего труда, что иному терпеливому горожанину может показаться по окончании ленты, будто он стал готов уже и сам приняться за выведение сорта.

Такие картины были и будут: ведь подробное и внятное истолкование фактов и методик тоже необходимо. И иные из таких лент тоже могли быть названы «Человек и хлеб». Рядом со словом «хлеб» слово «человек» вписывается легко: хлеб для человека — жизнь, без него человеку никак нельзя.

Но фильм, о котором идет речь, сделан по-другому.

Правда, он выпущен «Киевнаучфильмом». И в нем есть «классические» для научфильмовских лент кадры, снятые цейтраферным методом; и конечно же, в этих кадрах пробивается сквозь почву пшеничный росток. Есть в фильме и схемы — например, знаменитая вавиловская таблица гомологических рядов. Есть эпизоды экспериментов — лабораторных и полевых. Они нужны по логике сюжета, но все это не само киноповествование, а лишь его фон.

Фильм «Человек и хлеб» — о людях, судьбы которых объединены именно тем, что слова «хлеб наш насущный даждь нам днесь» эти люди всю свою жизнь ощущали адресованными не господу богу, а им — хлеборобам, ученым — растениеводам, агрономам и почвоведам. И они свою жизнь посвятили, чтобы дать своим соотечественникам хлеб насущный в изобилии.

В термине «научно-популярный» лежит что-то слишком рассудочное и спокойное: увидев жанровую марку, зритель чаще всего

ждет, что ему преподнесут с экрана разъяснение специальных научных вопросов. А он, зритель, к ним расположен не всегда. И далеко не все они адресованы каждому зрителю. Однако и перед литературой о науке и перед кино о науке всегда существует возможность обратиться к такому аспекту событий, который вызывает интерес уже поистине всеобщий. Так и получилось с фильмом «Человек и хлеб». Его создатели, режиссер И. Ставиский, сценаристы В. Верников и Б. Винницкий, вместо общепринятого изложения научных фактов принялись за раскрытие в фильме духовного, нравственного облика людей сельскохозяйственной науки и современного колхозного села.

«Человек и хлеб» — кинопутешествие в души, серия встреч и человеческих исповедей. Одна из них — в зале Географического общества в Ленинграде — с пятью оставшимися в живых учениками неистового искателя Вавилова. Другая — на опытном поле со старым селекционером, которому так и не удалось вывести нового сорта, ему выпало лишь «зажечь аварийные огни» на пути своих коллег, обозначить ими, где их ждет отрицательный результат опыта. Третья — с Терентием Семеновичем Мальцевым — в его доме у полки, где стоит томик столь любимого сибирским упрямцем мудрого насмешника Вольтера...

В трех этих, в четвертой, пятой — почти во всех встречах кинематографистам удалось создать обстановку непосредственной задушевной беседы своих реальных героев со зрителем.

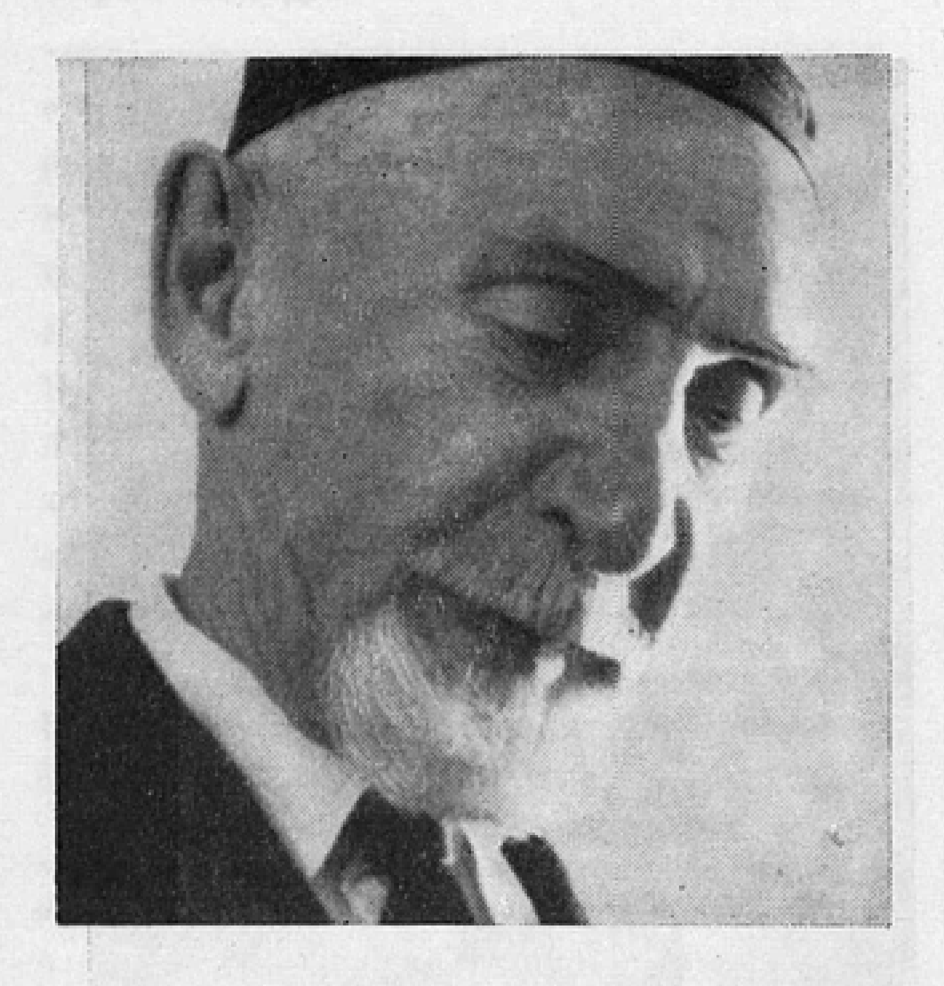
Эта интимность достигается разными средствами. В одних случаях она — результат просто удачно сделанного киноинтервью. В других — эпизоды с учениками Н. И. Вавилова и со студентами Тимирязевки — работает прием «мысли вслух». Наконец, эта интимность создается отличным дикторским текстом, написанным киевским журналистом Владленом Кузнецовым и задушевно прочитанным большим актером Михаилом Ульяновым. Совсем не по-дикторски. «По-трубниковски».

«Человек и хлеб»



Текст в «Человеке и хлебе» — не для комментариев и разъяснений. Он — для введения в человеческие судьбы. В нем — осмысление проблем, в этих судьбах раскрывающихся.

«Есть люди, которые думают о хлебе только тогда, когда голодны,— говорится в дикторском тексте.— Таких большинство. И это, наверное, правильно. Но остается еще меньшинство. Оно думает о хлебе всегда... Почему все знают больших актеров?



Почему все знают больших писателей? И почему все мы едим хлеб и почти никогда не ведаем, кто создал его?..»

Грубо говоря, для большинства из нас хлеб растет уже в булочных.

А у людей, создающих хлеб, свой календарь забот и праздников, дней рабочих и редких в страду выходных. Когда праздничным первомайским утром на Красной площади над замершим перед маршем парадом фанфары разносят чистые звуки сигнала «Слушайте все!» — этот донесенный транзистором церемониальный сигнал настигает хлебороба в поле.

Таков один из эпизодов фильма, и в нем нет спекулятивной символики. В нем — просто жизнь, невыдуманная, реальная жизнь хлебороба. Потому что, пока людям не дано повелевать сменой времен года, дождями, заморозками, суховеями, у хлебороба будет этот свой календарь, и в «красные числа» придется быть ему на посту, как врачу или солдату, ибо весенний день год кормит.

Но судьба хлеба зависит не только от труда колхозника, но и от стихии.

И еще она зависит от стойкости агронома Мальцева, умеющего противостоять некомпетентному вмешательству иного чиновника, видящего в труде хлебороба лишь «проценты выполнения».

Она зависит от конструктора сельскохозяйственных машин, от труда искателя-селекционера, всю жизнь не знающего воскресений и испытывающего зерно так придирчиво, как не испытывают даже космонавтов.

Зависит она, конечно же, и от экономической политики в сельском хозяйстве.

«Целый год мы путешествовали: по дорогам и по проблемам... Решенным и нерешенным... Больных вопросов не обходить, не затушевывать, а ставить их ребром»,— так сформулировали в дикторском тексте авторы фильма свою задачу.

И сложной мозаикой интервью, составивших картину, они эту задачу выполнили, сумев передать через кинобеседу проблемы — научные, социальные — жизненные, волнующие их реальных героев.

«Человек и хлеб» — конечно, не научно-популярный фильм в общепринятом значении. Это серьезный, оригинальный публицистический киноочерк о том, что волнует многих людей. Он по-партийному трезв и очень светел по рисунку. Его следовало бы назвать фильмом научно-художественным, благо такая жанровая категория давно уже утвердилась по соседству с кино — в литературной публицистике. И не случайно этот добротный образец художественной кинопублицистики о проблемах, волнующих людей науки, родился в коллективе студии научно-популярных фильмов — в среде людей, постоянно связанных с изучением жизни науки. Понять большие человеческие проблемы науки, не надышавшись как следует ее воздухом, трудно, но все же воз-

«Человек и хлеб»



можно. В конце концов, люди науки, которые этими проблемами живут, на худой конец, могут внятно растолковать их художнику. Однако найти для них точное зрительное воплощение художник может, лишь научившись осязать их. Между двумя родственными жанрами существует прямая кровная связь. Научная популяризация — это первый этап. Она стремится помочь осмыслить факты. Научная публицистика в кино должна идти выше. Она осмысляет проблемы, драмы людей, драмы человеческие и судьбы наук.

Мы оказались свидетелями новых шагов в этом направлении. Право, они интересны.

Как и во всяких «поисковых» работах, в картине «Человек и хлеб» есть неудачи.

Его композиция недостаточно четка. Материал буквально требовал разделения на главы, на новеллы, полностью завершенные сюжетно, связанные единой мыслью, по-своему развивающейся в каждой из них. Это, кажется, и собирались сделать авторы поначалу, но почему-то отказались от намерения. Итог — смазанность переходов. Незавершенность одних эпизодов. Появление других, ненужных, как те, что сняты в станице Новокубанской,— с инородными для этого фильма, традиционными для кинохроники сценами самодеятельного концерта и застольем по поводу проводов в армию.

Вряд ли нужно было вводить в картину и парадные кадры заседаний коллегии Министерства сельского хозяйства и Ученого совета института в Шортандах; они ничем не помогают раскрытию темы.

Наконец, видимо, не столько по вине авторов сценария и режиссера, сколько по вине научных консультантов картины П. Забазного и И. Хорошилова труд селекционера показан в ней лишь в его древнейшей «классической» форме. Современная генетика оснастила ныне селекционеров мощными орудиями — радиацией и химическими веществами — мутагенами и супермутагенами, которые позволяют вызвать массовые наследственные изменения у растений и в короткие сроки получать большое количество разнообразных форм, необходимых для выведения новых сортов. Такие средства используются, кстати, и в селекционных учреждениях Украины.

Но этот последний — уже всего лишь частный недостаток, понятный только людям, знакомым с проблемами биологии и прикладного растениеводства.

Съемочным коллективом сделан фильм о людях, создающих для нас хлеб насущный. Интересный, удачный фильм.

Главы из великой книги

Б. Глебов

«Несколько глав из книги жизни». Автор сценария Н. Каспэ. Режиссер А. Рацимор. Оператор П. Тартаков. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1967.

Энергия жизни! Что это, собственно, такое? Как и где возникает она в организме, полном сложнейших внутренних и внешних связей? Как претворяется в действие — в мышление и движение? Не рискуя впасть в преувеличение, скажем, что проблемы эти волнуют человеческий интеллект со времен незапамятных. Разгадку извечных тайн наука ищет неустанно.

Именно об этих сложных и в то же время животрепещущих проблемах решили рассказать кинематографисты в фильме «Несколько глав из книги жизни», поставленном режиссером А. Рацимором по сценарию Н. Каспэ на студии «Центрнаучфильм».

Оговоримся сразу: фильм, разумеется, не претендует на исчерпывающую полноту изложения. Тем более что биоэнергетика, о которой идет речь,— одна из самых молодых областей биохимии. Она не накопила в своем арсенале достаточного количества информации, которая позволяет делать окончательные выводы. Вероятно, оттого такой трудной оказалась задача авторов, но справились они с ней в целом успешно.

Параллели живого с неживым всегда рискованны. Но этот прием, использованный авторами в начале фильма, оказался уместным. На экране вдруг появляется технический анахронизм — паровоз, влекущий по рельсам вереницу допотопных вагончиков. Паровоз — наглядный аксессуар, иллюстрирующий процессы горения в технике. Он, как ему полагается, дымит и шипит, демонстрируя убожество своего

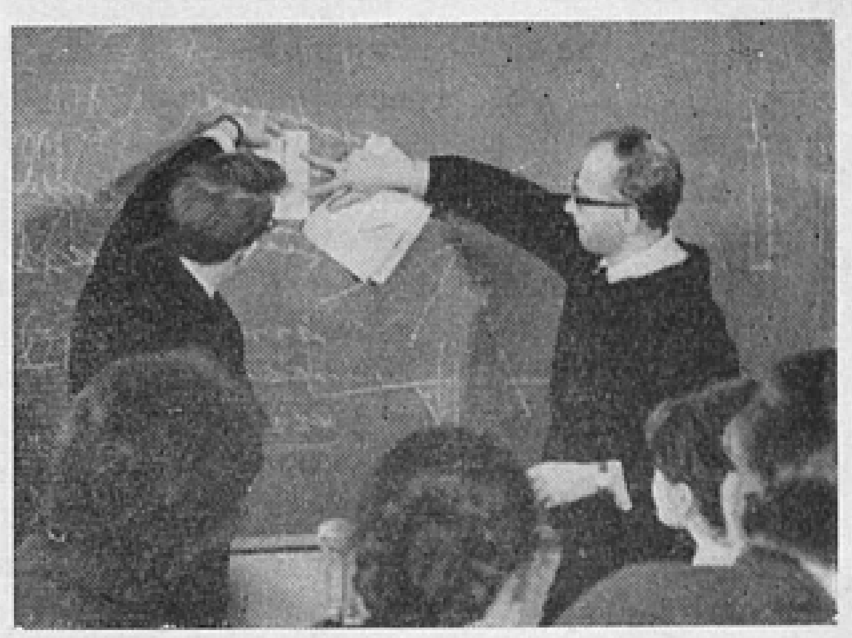
«Несколько глав из книги жизни»



коэффициента полезного действия. Но это не главное. Суть образа — в напоминании. Паровоз как бы взывает к зрителю: смотрите, я двигаюсь потому, что заключенная во мне энергия химических связей топлива превращается в энергию тепловую. Образ этот на экране лишен прямой антропоморфичности. Но она подразумевается, и в ней — своеобразный ключ к контакту с залом. То, что происходит в топке паровоза, понятно: это горение. Но дыхание человека — тоже горение. Почему же оно куда менее шумно и жарко, хотя его незримое пламя рождает энергию жизни?

Фильм перелистывает страницу за страницей главы из великой книги жизни, повествуя о том, как человек шаг за шагом двигается по пути познания истины — познания первопричины возникновения энергии внутри нас. Авторы как бы вместе со зрителем «ощупывают» конструктивные составные клетки и с подлинно кинематографической неожиданностью «набредают» на мало известные большинству мельчайшие ее частички — органеллы. Их назначение долгое время оставалось для исследователей загадкой. Лишь в наше время с помощью электронного зрения удалось открыть главное: органеллы и есть





силовые станции, вырабатывающие энергию, поддерживающую в нас огонь жизни. Крошечные микроэнергостанции ученые назвали митохондриями. В каждой клетке сотни, а иногда и тысячи митохондрий, и вид их, реально смоделированный на белизне экрана, поражает своей вещественной наглядностью.

Открытие, подобное этому, постигается не сразу. Иногда, если рассказ о нем исходит от популяризатора-публициста, оно на первых порах даже вызывает улыбку недоверия. Но авторы фильма, предвидя это, прибегают к безотказному и довольно редко используемому в научном кино приему — к репортажу с места событий. О вновь открытых биоэнергостанциях с экрана спокойно и деловито (по-моему, слишком спокойно) повествует ученый-искатель.

Что же служит топливом для микроскопических энергоагрегатов клетки? Авторы разъясняют этот вопрос при помощи мультипликации: горючее митохондрий — это продукты питания, которые мы поглощаем. Они выполняют в нас ту же роль, что и каменный уголь в топке паровоза, но химические реакции здесь иные. Расщепляемые внутренней лабораторией организма пищевые продукты выделяют целое семейство кислот, которые направляются в клетки по внутренним, скрытым от невооруженного взора магистралям. Но кислоты — топливо еще неполноценное. Внутренняя химия ищет в них водород. В нем смысл! От него отделяется углекислый газ, который мы выдыхаем. Наконец, водород очищен. Теперь, чтобы вызывать горение, его надо «зажечь» — соединить с кислородом. Любопытно, что сейчас должно произойти в живой клетке?

Еще со школьных времен известно, что водород и кислород, столкнувшиеся в стеклянной колбе, рождают взрыв. Почему же не взрывается живая клетка? Только недавно наука оказалась в состоянии ответить на этот вопрос. И авторы картины приводят ответ в зримых образах. Все дело в том, что превращения в нашем организме замедленны, постепенны. Избыток энергии, который при этом выделяется, забирает фосфор — вещество, без которого жизнь немыслима.

Какая сложная и вместе с тем предусмотрительная технология! Она исполнена тончайшего изящества и подлинного блеска. Ее создательницей является миллионолетняя эволюция человеческого организма. Вот образец «умения» природы укрощать

стихийные силы — направлять в спокойные русла жизни горение — самый с виду грозный ее процесс.

Сложная гамма новых научных понятий, выражаемых пугающе-сложными формулами, превращается на экране в логически завершенную цепь размышлений.

Это мысли о явлениях природы, которые при всем желании простыми не назовешь. Они до конца не прояснены не только для зрителей, но и для самой науки, исследующей их. Тем более ценными видятся мне усилия авторов, направленные на поиски средств выражения, на расшифровку того сложного, что истинный популяризатор стремится превратить в предельно ясное.

Есть фильмы-инструкции, фильмы-разъяснения, фильмы-наставления, сущность которых укладывается в голове без заметных усилий. И нужны они, такие картины, тем, кто все и всегда начинает с азов, забывая преподанное ранее.

Наш современник отнюдь не всегда нуждается в предельно упрощенных схемах. И потому нельзя не приветствовать приглашение к участию в этой небольшой умной картине крупнейшего советского биолога — академика Энгельгардта. Именно он известен как человек, открывший в свое время секреты сохранения энергии в организме. На модели молекулы, рассчитанной на максимальную наглядность, ученый демонстрирует всю сложность химических расщеплений, которые природа производит в нашем организме во имя создания топлива для микроэнергетических станций клетки. Достоверность этих кадров, наглядная документальность придают им совершенно особенное обаяние.

Биоэнергетика — область науки, пути которой разведывают и молодые и зрелые умы. Они непрестанно экспериментируют и спорят, рождая истины, казалось бы, так надежно скрытые природой. Полемический жар ощущается и на студенческих семинарах и в сосредоточенной тишине лабораторий. Авторы фильма правильно поступают, представляя этих людей кинозрителю. Это руководитель лаборатории — талантливый ученый В. Скулачев и аспирант В. Чистяков. Это уже сложившийся ученый А. Виноградов и кандидат биологических наук В. Сивкова. Они сами и их работа конкретно-документальны, и это, естественно, придает киноповествованию наглядность и убедительность. Действительный член Академии медицинских наук С. Е. Северин знакомит зрителя с практическим смыслом биоэнергетики.

Хорошо, что фильм «Несколько глав из книги жизни» поставлен сведущими людьми, знающими цену замечательным свершениям науки.

Рассказ о ленинском декрете

В. Рябинин

«Декрет о земле». Автор сценария Е. Осликовская. Режиссер Л. Попов. Оператор Г. Галаджев. Звукооператор А. Камионский. Редактор М. Хорол. «Центрнаучфильм», 1967.

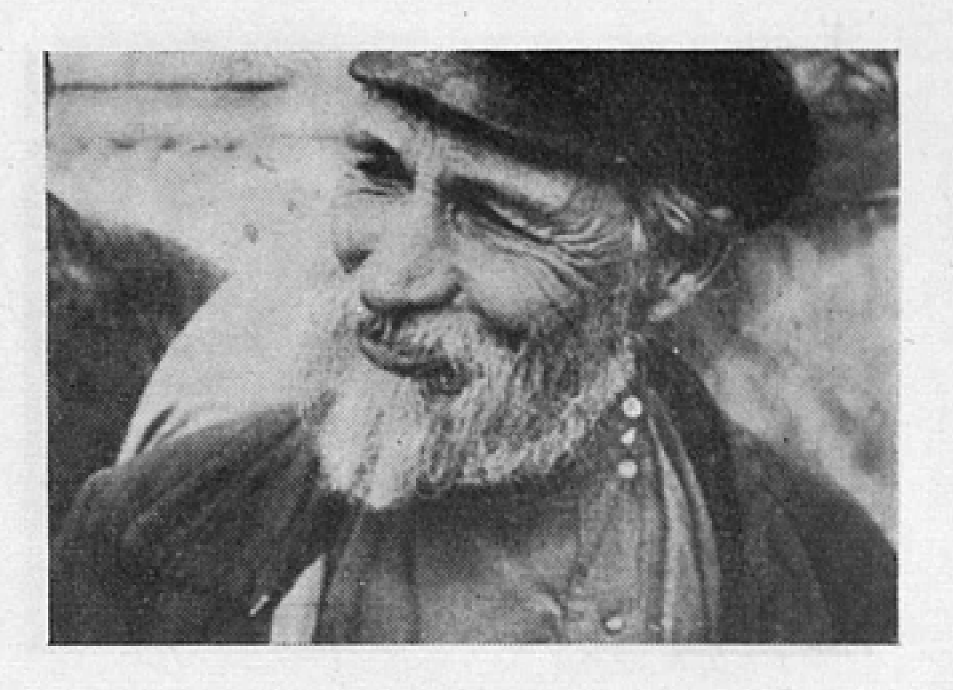
Со школьных лет запомнилась мне картинка из учебника: по неглубокой борозде тащится за своей «сивкой» мужичок с плугом; рядом — большая деревянная ложка, за которую что есть сил ухватились жаждущие вкусить крестьянского трудового хлеба. И надпись: «Один с сошкой — семеро с ложкой». По-народному просто. О тяжкой доле бесправного российского землепашца лучше, пожалуй, не скажешь.

Когда я смотрел новую ленту «Декрет о земле», поставленную на «Центрнаучфильме» Леонидом Поповым, на память пришел именно этот рисунок. Потому, наверное, что взволнованно рассказать о сложных вещах режиссеру помогла на первый взгляд упрощенная, но удивительно ясная манера.

Поставить публицистический фильм о законе, который впервые в истории безвозмездно передал землю тем, кто на ней трудится,— задача нелегкая. Л. Попов — первый, кто решился доказать ее кинематографичность. В его фильме использован большой фактический материал, но нет и следа иллюстративности. Верность исторической правде, глубина содержания сочетаются в фильме с умением подать материал доходчиво, ярко и по-своему, с чудесным даром режиссерского ви́дения.

Бескрайние, как сама Русь, просторы полей. Колышется пшеничное поле. Земля-кормилица. Но солон и горек был вкус земли для крестьянина-бедняка, обильно полившего ее своим потом и кровью... На экране — старые фотографии. Они по-

«Декрет о земле»



хожи в обнаженной своей правдивости на тот безыскусный, но вскрывающий самую суть явления рисунок, о котором упомянул я вначале. Кажется, отбирая для ленты иллюстративный материал, авторы держали перед собой этот или подобный ему образчик народного творчества.

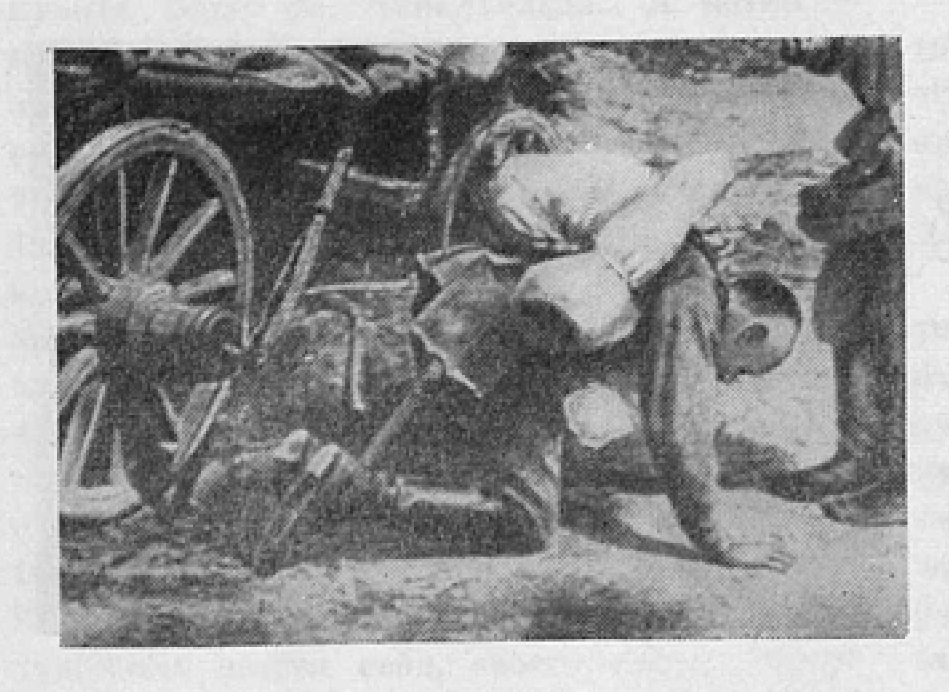
А вот уже кадры иного плана. Богатая помещичья усадьба. Господа на лодочной прогулке... Зрительные ряды не просто следуют один за другим. С помощью монтажа режиссер искусно сопоставляет, сталкивает их между собой.

«Чья земля?» — вопрос на экране. И цифры «2200 десятин на помещика, 7 десятин — на крестьянина». Самый крупный помещик — царь Николай II...

Все сильнее, надрывнее гулкий звон церковного колокола. Потом, внезапно,— орудийный залп. 1905 год. Кровавое воскресенье... Рабочий, еще недавно лелеявший веру в «доброго царя», шаг за шагом освобождается от иллюзий. Крестьянин, сеятель и хранитель земли русской, начинает понимать, что получить ее можно только из рук единственно надежного своего союзника — рабочего человека. А значит — через революцию.

Строгая историчность, правдивость в деталях и фактах — одно из достоинств филь-

«Декрет о земле»



ма. Надо отдать должное сценаристу кандидату сельскохозяйственных наук, старому партийцу Е. С. Осликовской. Она хорошо знает прежний деревенский быт, но что самое главное — она живой свидетель тех дней, когда крестьянские массы впервые услышали весть об отмене помещичьей собственности на землю.

Разумеется, соответствие фактам истории в научной и документальной ленте обязательно. Но одно дело, когда факты, а вслед за ними выводы преподносят с экрана на блюдечке, и совсем другое, когда зрителя побуждают сравнивать, думать.

Динамичному и вместе с тем эмоциональному раскрытию темы способствует найденная Л. Поповым своеобразная форма кинорассказа.

...Сменяют друг друга кадры старой хроники, фотодокументы, скупые и выразительные мазки «натуры».

Звучат исполняемые пианистом знакомые мелодии революционных песен. Всё. Никакого дикторского текста. Один только звон колокола, сначала щемящий, надрывный, потом — набатный, зовущий народ на борьбу. Временами испытываешь такое ощущение, будто попал в кинематограф начала двадцатых годов.

Эта сознательная стилизация «под лубок» поначалу кажется непривычной, настораживает. Но вскоре зритель убеждается, что с помощью лаконичных титров Великого Немого можно броско и выпукло подать рядовой фотокадр, что старая хроника, в которой отснятые эпизоды идут вперемежку с надписями, как бы сама подсказывает стилевое решение. Ну а классические кадры из «киноправд» Дзиги Вертова, органически вошедшие в новый фильм,— нужны ли? Фильм убеждает, что нужны. В целом — форма, избранная Л. Поповым, точно отвечает замыслу. С успехом использует режиссер и приемы сегодняшнего кино, сочетает старое с новым, пробует, ищет...

Дикторский текст тоже есть в его фильме. Короткий, немногословный, комментирующий самое важное. Удачно найден момент, когда «на помощь» титрам в первый раз приходит звучащее слово. Оно подчеркивает особую значимость факта, который в недалеком будущем определит поворот в судьбе России, в судьбе трудового крестьянства.

...1905 год. На экране крупно:

«В крестьянской стране РЕВОЛЮЦИЯ. Во главе движения РСДРП».

Рука рабочего, направляющая печатный станок. Первые оттиски «Проекта программы социал-демократической партии». Именно в это время за кадром звучат слова: «...Из всех социал-демократических партий мира лишь российская имела четкую аграрную программу. Она призывала к устранению остатков крепостничества, которые тяжелым гнетом лежали на крестьянах».

Предельно точен и выразителен кусок ленты, раскрывающий суть столыпинской реформы. Мы видим крестьян, слушающих «высочайший указ»: «...каждый домохозяин, владеющий надельной землей... мо-

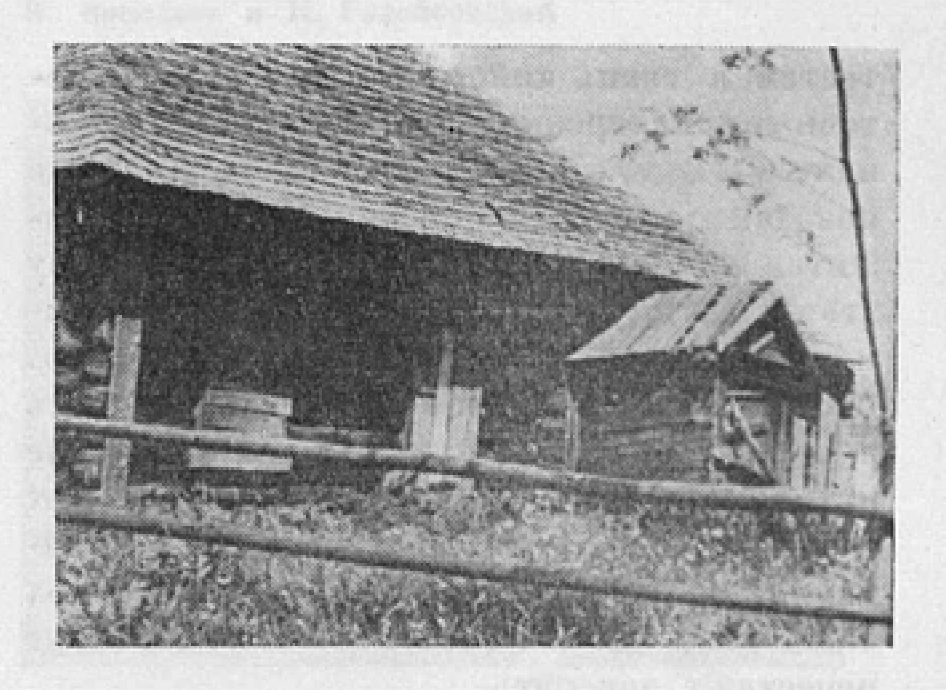
жет во всякое время требовать укрепления за собой причитающейся ему части...» А вслед за тем — надпись на экране: «Значит, землю можно продать». Задумался стоящий возле неказистой избенки крестьянин-бедняк. Его сосед, сумевший разными путями сколотить себе капиталец, тоже размышляет. Но не о том, как прожить. Иначе откуда у него на лице злорадствующая, плохо скрытая ухмылка. Это и есть тот самый «крепкий мужик», для которого реакционнейшая реформа была, по сути, манной небесной. Царский министр знал, на кого опереться в деревне, чтобы поддержать пошатнувшийся трон. Трудовое крестьянство было брошено на съедение кулаку.

И вот вершат купчую крепость два крестьянина. Петр Сидоров продал, Федор Парамонов купил. Вторая, третья купчая... Иван Лочков продал... а тот же Федор Парамонов — и тут во весь экран, постепенно укрупняясь, вырастает слово: «купил» «к у п и л», «КУПИЛ».

Почти каждая из режиссерских находок этого фильма интересна не сама по себе, но в связи с той смысловой, идейной нагрузкой, которую она несет. Потому, наверное, Л. Попову удается так колоритно, образно передать наиболее важные приметы времени, вехи истории... В кадрах, посвященных Октябрю, нет выстрела «Авроры», нет традиционных эпизодов штурма Зимнего. Перед нами — сегодняшний Ленинград. Мосты, тяжелый всплеск невской волны. В прошлое нас переносит лишь звуковой фон Октябрьских боев.

Зал Смольного, где исторический Второй съезд Советов принял первые ленинские декреты, и в их числе — «Декрет о земле». Строгие ряды белых колонн, пустые кресла. Зал, «отснятый» сегодня. И в нем гулко и четко звучат слова, впервые произнесенные полвека назад: «...помещичьи имения,

«Декрет о земле»



равно как все земли удельные, монастырские, церковные... переходят в распоряжение волостных и уездных Советов крестьянских депутатов».

Столь же образны в «Декрете о земле» и кадры о значении ленинского кооперативного плана, о единственно верном для крестьянства пути — пути коллективизации.

Фильм сделан в двух вариантах — обычном и широкоэкранном. Но тот, кто увидит оба, согласится, что второй вариант в известном смысле самостоятелен. И это опять же прямой результат творческих поисков Л. Попова, а также и оператора Г. Галаджева. Часть кадров старой хроники, использованных в картине, авторы «перевели» из обычного формата в широкий, подав их в другом ракурсе. И хроника зазвучала по-новому.

Стоит сказать несколько слов и об отдельных просчетах режиссера. Стилевое решение, которое он избрал, требует незаурядного мастерства и такта. Особенно в тех местах, где старые приемы подачи изобразительного материала соприкасаются с современными. В большинстве случаев Л. Попову удалось с успехом решить эту задачу. Но есть и досадные промахи. В частности, не всегда речь диктора органично впле-

тается в ткань кинорассказа. Иной раз неточные дикторские вставки звучат диссонансом. В тех выразительных кадрах, где показан Смольный, дикторский текст ложится как нельзя лучше. Но вот на смену этому эпизоду приходят другие. Перед нами номер газеты с законом «О земле». С экрана опять звучит голос диктора: «Суть в том, что помещиков в деревне больше нет...» Ставится на голосование декрет о земле. И снова схожий звуковой комментарий. Три текстовки подряд. И речь в них об одном и том же. Зрителю словно бы вдруг перестают доверять.

Сказалась в ленте до сих пор бытующая в нашем документальном и научно-популярном кино непритязательность в выборе диктора. И в «выборе» интонации. Текст читается в суховатой, невыразительной лекторской манере (кстати, имя диктора почему-то не упомянуто в титрах). Но все это — отдельные промахи.

В целом же новый фильм на большую, трудную для экранного воплощения тему — несомненная удача.

Балет, кино и „Сочинение танцев"

Н. Чернова

«Сочинение танцев». Авторы сценария В. Сухаревич, Ю. Альдохин. Режиссер-оператор Ю. Альдохин. Оператор Э. Уэцкий. Звукооператор С. Пазухин. Редактор В. Бокшицкая. «Центрнаучфильм», 1967.

Молодой режиссер Центральной студии научно-популярных и учебных фильмов Юрий Альдохин создал вторую картину о балете Большого театра — «Сочинение танцев». Это своеобразное продолжение темы и жанра, заявленных Ю. Альдохиным в предыдущем фильме — «Размышления о балете». И это начало большого труда, задуманного как художественная кинолетопись сегодняшней хореографии в Большом театре.

И в «Размышлениях о балете» и в «Сочинении танцев» речь идет о самых последних балетных постановках театра — от «Весны священной» Н. Касаткиной и В. Василёва до дебютной работы новосибирца О. Виноградова в «Асели». В размышления включаются балетмейстеры — от старейшего нашего хореографа К. Голейзовского до приехавшего в Москву кубинца А. Алонсо. Творческое кредо каждого из балетмейстеров иллюстрируют, раскрывая одновременно свою индивидуальность, лучшие из сегодняшних исполнителей — Нина Тимофеева и Марина Кондратьева, Е. Максимова, Н. Сорокина, В. Васильев, Ю. Владимиров и другие. Это все мастера сегодняшнего поколения, и рождение новых традиций в танце предстает прямо на экране. Всего десять лет назад Юрий Григорович был дебютантом-балетмейстером на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Сегодня молодой хореограф Олег Виноградов, объясняя с экрана свою эстетическую позицию, говорит о нем как о своем учителе, а фрагмент из балета Григорови-

ча «Легенда о любви» подтверждает, что Виноградов выбрал в учителя зрелого современного мастера.

Фильм Ю. Альдохина — это части будущей кинолетописи. Поэтому в картине властвует документализм. Лишний раз убеждаешься, как ценны для сохранения на экране поэзии танца тактичные, непретенциозные съемки. Но это кстати. А главное, что кинолетопись Ю. Альдохина — беллетристическая, если литературный термин применим в кино. Это сюита портретов балетмейстеров и их автохарактеристик, подкрепленных танцевальным материалом, с краткими возникающими по ходу действия репликами — зарисовками исполнителей. Сама форма картины подразумевает в фильме два плана. Один — реальный, натуральный, в котором действуют балетмейстеры, запечатлены их лица, их манера держаться, общаться с окружающими. Все это дает нам Ю. Альдохин вместе с оператором фильма Э. Уэцким, чтобы тут же перенести нас в иной мир — мир хореографического творчества, в мир поэзии танца. Мир натуральный окружен, а порой разукрашен бытом — на экране балетные туфли, канифоль, гримировальный столик.

Иногда, как и любой быт, он начинает мешать, рушить поэзию танца, хотя понимаешь, что авторам фильма эти куски нужны для ритма, для смены впечатлений. Понимаешь, а ощущение некоторой досады остается. Особенно когда такими фрагментами разрывается цельный хореографический кусок.

Мир танца Ю. Альдохин освобождает от всякой конкретности: на сцене — погруженные во мрак декорации или оголенное пространство репетиционного зала, зрителю показаны не спектакль со всеми его слагаемыми, а почерк хореографа и неповторимость танцевальной манеры исполнителя. От естественности перебросок от быта к

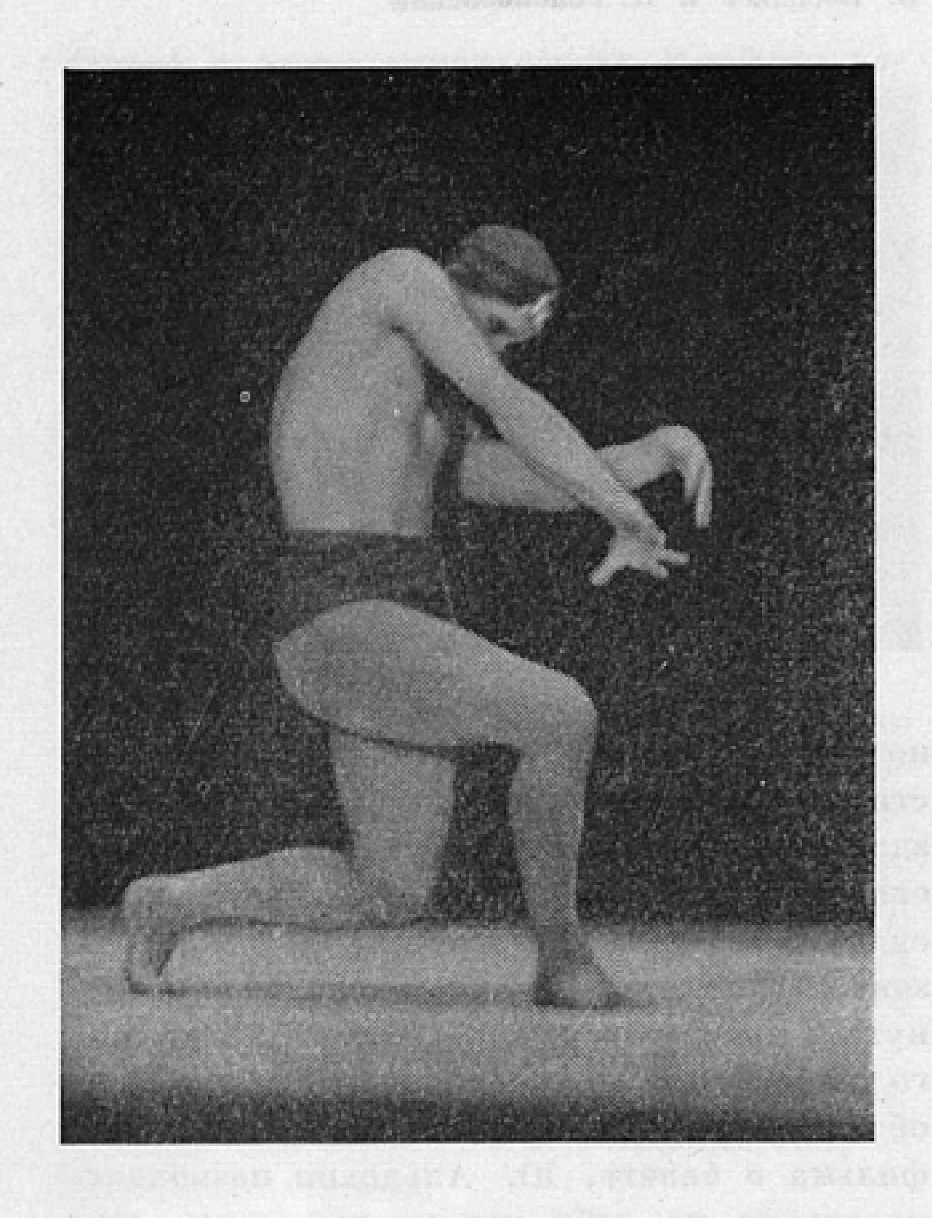
В. Васильев и К. Голейзовский

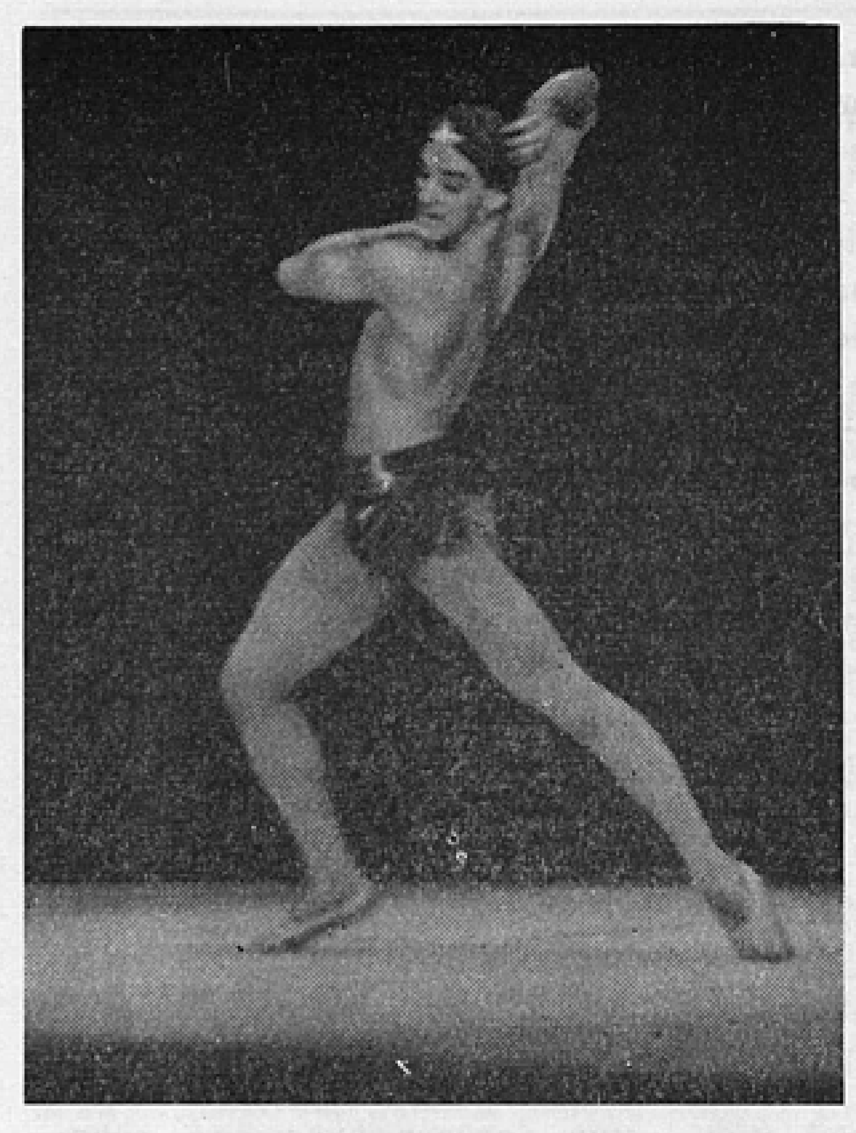


поэзии и обратно, оттого, как свободно чувствуют себя перед камерой герои фильма, создается впечатление какой-то особой артистичной раскованности. И это, безусловно, одно из больших достижений. Здесь нет резонерства. Есть стремление исподволь вникнуть в процесс рождения хореографического искусства и ненавязчиво, серьезно объяснить его зрителям. Сняв подряд два фильма о балете, Ю. Альдохин позволяет надеяться на себя как на режиссера, который сможет соединить в своем искусстве профессионализм работника кинематографа с профессиональным знанием хореографии. Это случай в нашем кино радостный и редкий.

Терпсихора и новая муза двадцатого века живут во времени и пространстве, но разница в их характерах весьма существенная. Когда кинорежиссер встречается с искусством танца, перед ним открываются две дороги: либо театральное искусство танца будет для него само по себе самоценно и он по мере сил будет стараться эту самоценность сохранить, либо хореография станет для него поводом для самостоятельных кинематографических открытий. Тогда танец как бы заново перевоссоздается и может возникнуть особый жанр кинобалета. У нас пока не сделано ни одного по-настоящему

В. Васильев в балете «Лейли и Меджнун»



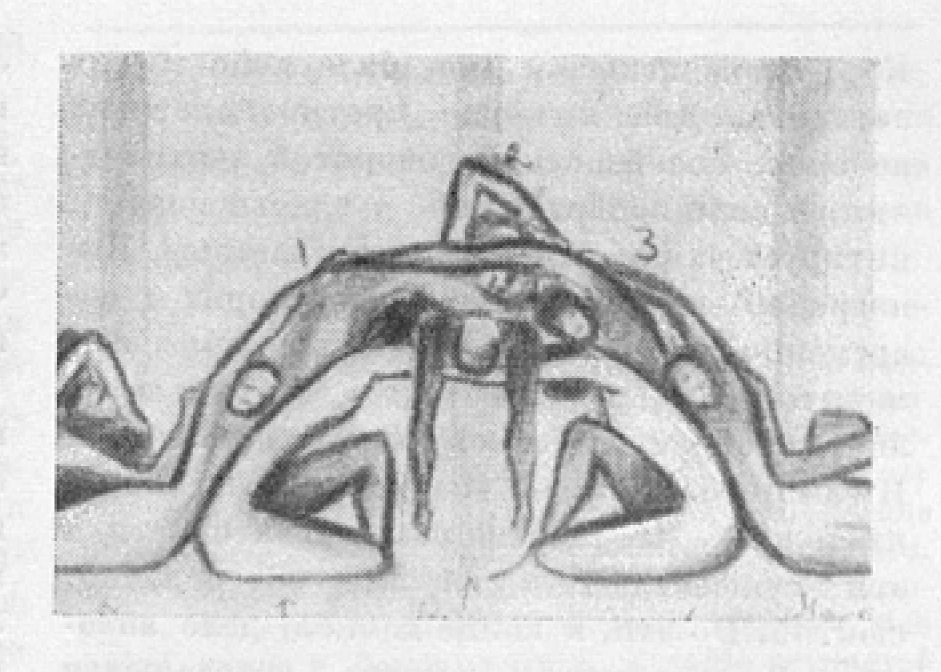


крупного цельного кинобалета, и говорить о нем трудно. Ю. Альдохин же любит балет как театральное искусство и рассказывает о нем как о таинственном и поэтичном искусстве театра. В этом случае режиссер, приходя в театр, превращается в зрителя, передающего увиденное языком фильма.

Любой балетный спектакль ставится в расчете на зрителя, воспринимающего его из театрального зала. И сразу встает вопрос о разнице восприятия танца в кинокадре и на сцене. Театральная сцена устроена так, что глазу невозможно сразу охватить ее целиком. Взгляд перемещается по сцене, фиксирует внимание то на одном, то на другом. Никогда два человека, сидящие в зале, не воспримут спектакль синхронно.

Балетмейстер организует внимание зрителей структурой своей постановки. Но свобода восприятия любого эпизода спектакля обязательно остается. Обычный, традиционный кинокадр, по-моему, иначе ориентирует зрителя. Кинокадр плоский, меньший по объему. Его зритель может охватывать целиком. Возможности свободы восприятия здесь сужаются, и режиссер вольно или невольно становится своеобразным интерпретатором, предлагая свое восприятие танца. Вот тут и сказывается профессионализм кинематографиста в отношении балета. Он проявляется в том, что режиссер рассмотрел в спектакле: какие акценты расставил, какие черты хореографического почерка балетмейстера сумел подчеркнуть и раскрыть, какие качества исполнителя выявить. Ведь стоит сосредоточить внимание на второстепенном, маловажном, как на экране это второстепенное встанет вровень с главным и уйдет

Вначале балетмейстер видит сцену на бумаге. Рисунок к балету «Асель»



поэтика хореографического произведения. Стоит перевести, в кульминационный момент вариации, кинокамеру на ноги балерины — исчезнет вариация. Хотя в ином эпизоде те же ноги, исполняющие хореографическую комбинацию, подчеркнут язык танцевальной партии. Стоит в сложной массовой сцене направить камеру только на кордебалет или только на солиста — разрушится структура спектакля. Стоит сцену, выстроенную фронтально, снять сбоку или из-за кулис — эпизода как такового уже не окажется вовсе и т. д. и т. п.

Во время гастролей нашего балета в Англии лондонцы сняли «Жизель» Большого театра с Улановой. Они снимали ее одновременно восемью камерами, без всяких особых экспериментов, а потом смонтировали в зависимости от точек съемок. Получился один из лучших фильмов, запечатлевших спектакль...

Спектакль на сцене идет около двух часов. В фильмах Альдохина он должен укладываться в несколько минут. Это дополнительная сложность, и снова встает вопрос хореографического профессионализма: ведь на экране должно остаться только необходимое. В «Сочинении танцев» проходят отрывки из «Жизели», «Дон-Кихота». Как небольшой аванс к одной из следующих серий, которая будет рассказывать о творчестве Григоровича, возникает прекрасно снятый в репетиционном зале дуэт Ширин и Ферхада из «Легенды о любви» в исполнении Н. Бессмертновой и М. Лиепа. Все внимание зрителя сосредоточено только на них. Вьющаяся, ломкая пластика Н. Бессмертновой, мужественная монументальность, стремление к формальной законченности М. Лиепа, поданные средним планом, без прикрас, выявляют своеобразие и их и балетмейстерской танцевальной манеры.

В центре фильма — «Асель» в постановке О. Виноградова и «Лейли и Меджнун»

М. Плисецкая — балет «Кармен»



Балет «Жизель»



К. Голейзовского. Два балетмейстерских портрета. Два в корне противоположных почерка. Голейзовский говорит о вдохновении, о силе воображения, о власти поэзии, цитирует стихи, мыслит ассоциациями. Виноградов скуп на эпитеты, говорит о современной форме, о новом языке, рождающемся из сегодняшнего быта. Каждый заявляет с экрана о своем творческом кредо. И сама собой напрашивается контрастность их показа. К сожалению, характеристики эти существуют в фильме обособленно, сюитно. Но это, в конце концов, дело авторов. В «Сочинении танцев» встречаются места, которые надо бы договорить, расшифровать. Вот проходят кадры, показывающие одно из основных движений классического танца — пируэт: пируэт, исполняемый балериной, пируэт, исполняемый танцовщиком, пируэт в классе, пируэт на сцене. Так и хочется немного текста, который поставил бы здесь точку, расшифровал происходящее.

Если же сравнивать, как сняты работы Виноградова и Голейзовского, предпочтение безусловно будет отдано кадрам, посвященным Голейзовскому,— вероятно, сказался опыт, приобретенный Альдохиным при работе над «Размышлениями о балете». Здесь авторам фильма ясно, и что снимать и как снимать, чувствуется понимание ими стиля хореографа. Прекрасный дуэт Лейли и Меджнуна в исполнении Н. Бессмертновой и М. Лавровского отдаляется от нас на общем плане, и все изысканные, пластические переплетения Голейзовского, переходы движения от одного танцовщика к другому предстают в кадре как единое целое. То камера немного приближается к танцующим, панорамирует за ними, чтобы дать рассмотреть в общем деталь — увидеть тянущиеся, ласкающие пальцы Лейли, прикосновения Меджнуна к возлюбленной. И следующий эпизод: Меджнун — Владимир Васильев. Это танцовщик, умеющий сочетать обобщенность хореографической фразы с тонкостью психологической нюансировки. Это актер, у которого в танце живет каждая жилка, каждый нерв. И вполне закономерно, что авторы фильма выбирают для него крупный план.

«Асель» — балет сложный. Сложен он не столько своей лексикой, сколько отсутствием привычной поэтичности, привычного понимания лирики, психологии — понимания, к которому мы привыкли с детских лет. Здесь все — в предельном, атакующем напряжении эмоций, в сложнейшей виртуозности техники. Этот балет — спектакль о судьбах наших современников — полон экспрессии, оголенного драматизма и драматичного же осмысления ситуаций. К «Асели» трудно подходить с обычными мерками и еще труднее, наверное, этот балет снимать. Хотя вдруг оказывается, что некоторые эпизоды балета, вроде символичного «Реквиема», сами по себе очень кинематографичны.

«Асель» Альдохин показал дуэтами, солистами с кордебалетом, отдельными персонажами. Здесь прошли перед нами Н. Тимофеева, заново открывшая себя в этом спектакле, Н. Сорокина, Е. Рябинкина, Н. Фадеечев, Я. Сех, Ю. Владимиров — цвет Большого театра. Тут возникли и рисунки Виноградова к постановке. Но в съемках некоторых эпизодов балета поэтика спектакля все же оказалась нарушенной. Например, в «Асели» Виноградов поставил сцену встречи Асели с друзьями Ильяса как сюиту мужских вариаций. Восемь парней-шоферов выстроены хореографом в одну прямую линию, и постепенно один за другим исполняют каждый свою вариацию— автопортрет. Это интересно и разнообразно. Это смотрится, когда именно из общей массы вырывается человеческая индивидуальность. Альдохин сосредоточил внимание

на каждом из танцующих и не схватил сцену в целом.

«Реквием», выстроенный фронтально, развернуто, рассчитан на такое же восприятие. Отсюда и возникает в «Реквиеме» его символика. В фильме же «Реквием» выхвачен куском и сжат с двух сторон рамками кадра. На его фоне танцует Ю. Владимиров — Байтемир. Владимиров — артист укрупненной манеры танца, яркого жеста. Его не нужно придвигать к зрителю. На крупном плане начинаешь искать в исполнении актера правду деталей, психологию и не замечаешь самых сильных сторон его дарования.

«Сочинение танцев» начинается с рапидной съемки. Медленно, в устремленном ввысь, протяженном вдаль арабеске плывут виллисы второго акта «Жизели». Один из самых поэтичных мотивов танца — арабеск — звучит в заставке фильма как гимн возвышенному миру чувств — искусству балета: виллисы продолжают плыть и после исчезновения титров, сменяясь вариацией,— оживающая Жизель (ее исполняет одна из лучших Жизелей Большого театра — Марина Кондратьева). И снова на экране возникает мотив арабеска. Опять виллисы — опять Жизель. И последний штрих на фоне застывших виллис — устремленная вдаль в арабеске Жизель. Лейтмотивы танца кордебалета и балерины слились воедино. В кратчайших кадрах картины возник на экране романтический образ спектакля как олицетворение органичного синтеза кино и балета.

„Кто вернется — долюбит"

«Кто вернется — долюбит». Постановка Л. Осыки. Оператор М. Беликов. Художник М. Раковский. Композитор В. Губа. Звукооператор Р. Бисноватая. Редактор Л. Чумакова. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1967.

Многие кадры этого фильма просятся на афишу. Их живописность интригующе завлекательна. Рассредоточенным строем, поднимая пыль, по бескрайней пахоте шагают солдаты — из-под ног каждого свое облачко. Или парень с напряженно обтянутыми скулами застыл у мелово-белой стены. Или цыганка с распустившимися по ветру волосами, задыхаясь, бежит навстречу смерти. Или опять герой в белом свитере, с гордо откинутой головой, наполовину засыпанный черноземом...

Режиссер Л. Осыка — это первая его полнометражная картина — справедливо убежден в неисчерпанных, еще живописных возможностях черно-белого кино. Особенно когда ставится фильм трагический— начало идет под мерный стук гранильщиков, высекающих на мраморе имена павших в бою, в конце — зыбкие отсветы вечного огня. Черно-белый аскетизм, открыто заявленный режиссером и художником, настраивает на торжественную сосредоточенность и внушает надежду на творческие возможности создателей картины. И будь авторы последовательны, не ограничься лишь внешне живописным решением, мы, вероятно, получили бы ленту, способную заставить еще раз пережить судьбу тех, кто ушел на великую войну и, не вернувшись, лег под мраморные плиты и фанерные обелиски братских могил, пережить трагедию их матерей. Стремление к созданию такой именно ленты безусловно.

Режиссерские намерения в фильме откровенно очевидны. Пусть каждый кадр, каждый проход отличает скульптурная выразительность, каждая новелла (фильм новеллистичен) будет живописно завершена, пусть пластика и мимика вытеснят за ненадобностью слово, пусть любой жест, прищур глаз, поворот головы обладают символической многозначительностью.

Однако почти все авторские «хочу» распространяются на чисто изобразительную сферу. Отсюда, мне думается, многие беды фильма. В нем есть эффектные кадры и символическая выразительность. Но катастрофически отсутствует человек. Режиссеру он оказался ни к чему. Он связал бы, подчиняя себе, направляя художническую энергию на исследование характера, заставляя каждую съемочную новацию поверять психологической обоснованностью

«Кто вернется — долюбит»



поступка и шагов, придирчиво вопрошая всякий раз — так ли это? Обязательно ли это? Подлинная ли это новизна?

Для картины «Кто вернется — долюбит» подобная проверка никак не лишняя. Будь она, выяснилось бы, например, что надрывные сцены отступления на днепровском плесе или в окопе у ручного пулемета относятся к числу бродячих, ассоциируются с другими фильмами, где они были новее и оправданнее, что неожиданный выход героя на дощатую эстраду театрален и не составляет труда предсказать следующие кадры, разумеется, снятые с верхней точки.

Л. Осыка программно отказывается от конкретного героя и сюжетной целостности. Он хочет абстрагировать и обобщать. Его герой — один из тех, чьи имена выбиты на мраморе, любой из них. А может быть, не один, но все они взятые вместе. И мать его — вообще мать, и подвиг его — вообще подвиг, и смерть — вообще ратная смерть. Лишь одна индивидуальная краска: герой говорит стихами. Возможно, он поэт, а возможно, стихолюб. Чаще всего он читает стихи Семена Гудзенко. Не всегда к месту, не всегда лучшие и не всегда хорошо читает. Но это тоже не важно: стихи — лишь символ поэзии, окрыляющей фронтовой поэзии.

Независимость, какую обрел режиссер, освободив фильм от человеческой конкретности и конкретности обстоятельств, не пошла (и не могла пойти) во благо. Свято место пусто не бывает. Оно в картине заполнено по преимуществу... паузами. Люди на экране молчат. Молчат долго и упорно.

Если подчас нас утомляет чрезмерная словоохотливость киногероев, то в фильме «Кто вернется — долюбит» не менее тягостно это нарочитое молчание. Оно призвано быть емким, красноречивым. Но, увы, на таковое не тянет. Люди молчат, потому что им, собственно, нечего сказать, потому что они, собственно, не люди, а, как уже говорилось, символы, обобщения. Молчание тоже может быть претенциозным. Как претенциозны в фильме замедленный ритм, искусственная растянутость панорам, глубокомысленная бесконечность проходов.

Мы страдаем за человека, но не за памятник, за человека, пока он не стал памятником. И для матери ее сын — всегда сын, дитя человеческое. Даже когда он уже отлит в бронзу или высечен из мрамора. Вот почему, признаюсь, меня насторожила деловитая фраза титров: «В фильме принимали участие матери погибших воинов». А когда я услышал их неторопливые, сквозь слезы голоса, фраза задним числом резанула меня своей бестактностью.

Существует некая грань, за которой вычурность и изыск становятся бестактными. В фильме снята сцена расстрела цыган, вернее — подготовки расстрела. Ежатся на ветру голые дети, раздеваются женщины, приводят мужчин. Красивая цыганка бежит к палачам, чтобы сказать: герой вовсе не цыган, его не следует расстреливать.

Герой спасен. А цыгане сейчас лягут под очередями автоматов. И когда ты это сознаешь, то понимаешь всю меру неправды только что прошедшей перед твоими глазами сцены. Авторы не приняли в расчет одно обстоятельство — участь и психологию десятков людей, ожидающих казни. Сцена выстроена и снята безотносительно к этому. Снимали обнаженную натуру, костром пылающую одежду, эффектный пробег цыганки...

Мы нередко рассуждаем о чувстве меры, о такте художника. Обычно когда ему недостает такого чувства. Но всегда ли сознаем — почему недостает.

Мне кажется, в этом фильме объяснение кроется прежде всего в игнорировании конкретной человеческой судьбы, в тяготении не к живому человеку, а к символу. Эстетическая бестактность, являющая себя в произведении,— это уже вторичное, то, что идет от безоглядной погони за внешней эффектностью. Все это тем более горестно, когда речь идет о молодом, способном художнике. Ему, казалось бы, на роду написана страстность восприятия человеческой жизни.

В. КАРДИН

„Восточный коридор“

«Восточный коридор». Сценарий А. Кучара, В. Виноградова. Постановка В. Виноградова. Оператор Ю. Марухин. Художник Е. Игнатьев. Композиторы М. Таривердиев, Э. Хачагортян. Звукооператор С. Шухман. «Беларусьфильм», 1967.



Английский колониальный чиновник, человек в меру образованный и развитый, еще в годы первой мировой войны попал в Центральную Африку. Только спустя много лет ему удалось посмотреть первый в своей жизни фильм. Это была рядовая ковбойская лента. Дети, которые смотрели с ним картину, живо реагировали по ходу сюжета, хлопали в ладоши, вскакивали с мест. Англичанин был потрясен увиденным, но ровным счетом ничего в нем не понял.

Этот случай-анекдот приводил в своей книге Б. Балаш, объясняя, что язык кино, которым владели дети, смотревшие фильмы в течение нескольких лет, оказался недоступным для человека, впервые встретившегося с экраном.

Тот же колониальный чиновник, попади он после долгого перерыва в наши дни на рядовую современную картину, снова бы растерялся: где былые и обязательные знаки препинания между эпизодами и сценами, между настоящим и прошлым, действительностью и мечтой?

Впрочем, для того чтобы запутаться в сюжете, не обязателен перерыв в просмотрах в двадцать или тридцать лет. Когда показывали фильм «Восточный коридор», было такое ощущение, что там, в кинобудке, механик чего-то напутал: то ли не ту часть зарядил, то ли показывает ее не с самого начала, то ли прокручивает ленту не с той скоростью, с какой положено. Логика действия на экране все время куда-то ускользала, проваливалась.

Притом, что все же фильм драматурга А. Кучара и режиссера В. Виноградова в целом понятен. Известно, что он — про белорусских подпольщиков. Ясен художественный замысел авторов — рассказать о внутренних противоречиях в самочувствии этих людей. Можно догадываться о морально-философских проблемах, затронутых в фильме. Можно объяснить идейный смысл картины. Но рассказать при этом фабулу фильма трудновато. Даже при условии деятельного сотворчества с авторами.

В «Восточном коридоре» экскурсы в прошлое совершаются большей частью затем, чтобы объяснить настоящее сюжетное положение.

Сначала показывают, что человек бежит из плена, потом воспроизводятся на экране обстоятельства, которые предшествовали аресту, еще через некоторое время будет рассказано о самом побеге. А впечатление такое, будто рассказали о человеке, который бежал, снова попался и снова бежал. Прошлое воспринимается как продолжение настоящего. Непосредственная цель ретроспективного отступления не достигнута. Сюжетная ситуация не прояснена, а запутана.

Мы, в сущности, привыкаем к тому, что не находим на привычном месте привычного знака препинания. В некоторых фильмах режиссер опускает знак не потому, что тот ему надоел: режиссер замечает, что в сознании его героя между прошлым и настоящим нет больше видимой границы, отсутствие знака знаменует новую сложность мироощущения, постижение новых связей сознания и действительности. Увы, перед нами иной случай: есть опускание знаков всякого рода, но нет новых связей.

Вся морально-философская проблема «Восточного коридора» ограничена риторическими вопросами. То есть такими вопросами, которые в себе же и заключают ответы.

Легко ли девушке, которой сказали, что ее любимый — предатель, и приказали казнить его? Понятно, что нелегко.

Каково немецкому ученому, пребывающему в плену пацифистских иллюзий, расстаться с ними? Понятно, что трудно.

Сопоставления контрастны. Контраст нарочит. Контраст эффектно обставлен: острыми мизансценами, резкими жестами, заторможенным действием в кадре. В то время как ждешь анализа проблемы.

В том-то и дело, что драматургического материала, жизненных наблюдений, эмоциональных впечатлений авторам едва доставало на непритязательную историю, а сняли они претенциозную «интеллектуальную драму» с непременными и обязательными

ее приметами: усложненностью композиции, запутанностью сюжета, «свободным» монтажом.

Верно, что глубокий анализ внутреннего мира человека может привести к разорванности композиции произведения. Но неверно, будто усложненная форма непременно ведет к глубокому анализу внутреннего мира человека.

Это правда, что интеллектуальный фильм бывает трудным фильмом. Но неправда, будто трудная для восприятия картина — непременно интеллектуальна.

А. НЕВСКИЙ

„Дай лапу, Друг!“

«Дай лапу, Друг!». Сценарий Ю. Германа. Постановка И. Гурина. Оператор Б. Монастырский. Художник М. Фатеева. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор К. Амиров. Главный дрессировщик Л. Острецова. Редактор С. Клебанов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1967.

Собака — друг человека, а друг — это, как в песне, «третье твое плечо». Отсюда логично следует итоговый вывод фильма: «нужно закрепить у людей рефлекс человеческого отношения к собакам». Такова идейная основа полнометражного киноповествования. Идея не вызывает возражений. Поскольку фильм — о собаке. И потому еще, что картина адресована детям, впервые открывающим для себя известные человечеству истины.

В главной роли, в роли Друга,— чистопородный пес Буран. Собака-умница, отлично выдрессированная, с великолепными внешними данными — сильная, пластичная, с выразительным взглядом, — ею нельзя не любоваться.

Роль у Друга трудная. Прочие роли второстепенны и легки, в них по преимуществу выступают люди. Проста фабула: маленькая девочка приводит в дом собаку, случилось это в несчастный день, когда произошел разрыв между матерью и отцом девочки. Бежит время. Быстро мужающий пес, успешно одолевший школу собаководства и школу жизни, не обходит стороной семейную коллизию. Напротив, Друг активно участвует в конфликте, борется, трудится и побеждает, принося людям счастье.

Пес ловко и своевременно отнимает пол-литра у отца девочки и изгоняет пристыженного алкоголика из забегаловки. Ходит за покупками. Участвует в играх и занятиях девчурки. Оказывается на месте в критическую минуту: спасает юную хозяйку, угодившую в прорубь. Преданный Друг служит людям живым примером, а то и укором и содействует возвращению отца в лоно семьи.

Кроме того, пес работает ночным сторожем в большом универсальном магазине и там эффектно задерживает вора. Творит при случае другие добрые дела: усмиряет в трамвае хулигана, вооруженного классическими атрибутами антиобщественного поведения — транзистором и папиросой, разыскивает по следу потерявшуюся малышку — внучку своего недруга (последний, конечно, отрицательный тип — управдом, как водится). Жизнь пса не безоблачна: он едва не погиб от злодейской руки городского звеPолова, но, как уверяет под конец фильма ветеринарный врач, Друг «будет жить»,— фильм, значит, жизнеутверждающий, бодрый.

Сюжет незамысловат, но беды в том нет. Взрослый зритель догадывается, что сценарий, ориентированный на детей младшего школьного возраста, давал возможность поставить на экране бесхитростную историю, добрую, трогательную, забавную. Однако эта возможность не стала действительностью.

Беда пришла из-за кадра. В фильме безмолвное, лишенное диалога действие сопровождается закадровым голосом. По-видимому, автором сценария это было задумано как шутливый, не столь уж важный комментарий. Даже как будто сторонний: «Этого пса я знаю с детства... Я расскажу вам его жизнь...» Но в фильме все чаще и чаще закадровый голос берет на себя функцию прямой передачи мыслей Друга, обретает смысл и форму внутреннего монолога. Так возникает образ условно говорящей собаки. И, безусловно, много говорящей.

В закадровом суесловии квазифилософские раздумья по пустяковому поводу перемежаются с назойливым морализированием, ничего не добавляющим к действию. Словоохотливый пес раздражает нелепой глубокомысленной интонацией и поэтому утрачивает обаяние. Ложная в данном случае значительность внутреннего монолога (буквально «присобаченного» в фильме) убивает шутку и порождает пошлость.

Неверно взятый тон компрометирует идею фильма. «У людей все так сложно»,— раздумчиво молвит голос, а ситуация, какой взята она в фильме, проста. «Может, это не совсем собачье дело?» — тревожится тот же голос, но Друг, занимаясь этим самым делом, без труда наводит порядок в среде людей. И претенциозность обильных закадровых раздумий в корне меняет характер происходящих в кадре событий: житейская история превращается в банальную, в фарс.

«Дай лапу, Друг!»



Особенно бестактно выглядят сцены, в которых пес, до того походя сетовавший на неудачи в личной жизни (тягостно ему холостяцкое собачье бытие), подымаясь на задние лапы, претендует на место в человечьем строю. Основания для этого не достойны ни собаки, ни человека. Получает, к примеру, пес-сторож универмага зарплату из рук кассира, проверяет деньги, не отходя от кассы, и натужно острит на обывательский манер: «Что-то маловато. Понятно: удержали за бездетность... И все-таки это дешевле, чем воспитывать щенят».

Мотив этой реплики повторяется с вариациями, словно тема фильма. Вновь постучится в окошко кассы меркантильный Друг. «Премия!» — воскликнет он, получая вознаграждение за поимку воришки. Знает собака, что такое принцип материальной заинтересованности! А когда попадает под опеку Друга щенок, снова звучит та же тема: «Может, теперь снимут налог за бездетность?» Это стыдно слушать.

В сочетании изобразительного ряда с фальшивым звуковым фальшь торжествует. Друг в этом не повинен: он хотел, чтобы все было хорошо и чтобы люди были довольны.

Л. РЫБАК

Сто один ужас

Пожалуй, альпинизм один из самых коллективных видов спорта. И, казалось бы, хорошо, что появился художественный фильм «Вертикаль» (сценарий С. Тарасова и Н. Рашеева, режиссеры С. Говорухин и Б. Дуров), рассказывающий об альпинистах. Жизнь предлагает множество реальных историй, которые могли послужить хорошей основой для кинопроизведения, где раскрывался бы мужественный характер любителей этого горного спорта.

Однако авторы «Вертикали» предпочли надуманные ситуации, нагромождения ужасов. Действие фильма движет «запрограммированная» создателями ленты цепь приключений и аварий.

Все восхождение, показанное в фильме, — сплошные страсти-мордасти: бесконечный набор опасностей и катастроф, которых с лихвой хватило бы всем альпинистам страны на целый сезон.

Сначала о фактической стороне дела. Описывались случаи различных проявлений горной болезни, которые бывают в Гималаях на высотах более 8 тысяч метров,— галлюцинация, потеря ориентировки, приступы апатии, провалы в памяти и т. д. Но при подъеме на 4—4,5 тысячи метров с тренированным альпинистом этого просто не может быть. Ведь Олег — хорошо тренированный спортсмен, который обещал доктору «сбегать на вершину и подарить ей это восхождение». Почему же Олег отказался идти дальше и попытался прыгнуть в пропасть? Неопытных людей на такие сложные восхождения не берут.

А чего стоит возмутительный, преступный поступок Олега, скрывающего от группы переданные по радио метеосводку и указание немедленно вернуться вниз! За такую организацию восхождения и за такой обман строго наказывают и навсегда выгоняют из альпинизма. Но авторы фильма никак не реагируют на эти поступки, никого и ничего не осуждают, как будто так и надо — лезть в непогоду, скрывать указания контрольно-спасательной службы и т. д.

Но это, мягко говоря, неточность... А главное — фильм не увлекает, нет в нем ни захватывающего сюжета, ни характеров, способных вызвать живые эмоции, пробудить какие-то размышления. Романтика осталась, пожалуй, только в песнях В. Высоцкого, которые звучат с экрана, да в пейзажах, передающих красоту и величие гор...

В. КАВУНЕНКО, почетный мастер спорта СССР, ст. инструктор альпинизма
М. ГРЕШНЕВ, мастер спорта СССР, ст. инструктор альпинизма
Э. МЫСЛОВСКИЙ, мастер спорта СССР
Ф. КРОПФ, мастер спорта, заслуженный тренер СССР, ст. инструктор
А. ПОЛЯКОВ, мастер спорта СССР

Присмотреться пристальней*

Сергей Юткевич

Изучая опыт славного пятидесятилетия, мы в нашем киноведении часто страдали от разрыва в оценках произведений, удивлялись, почему того или иного художника на его творческом пути постигали неудачи, не пытались установить взаимосвязи между работами одного художника и группы других. Быть может, это происходило потому, что мы очень мало подвергали изучению не только творческие, но и те новые коренные организационные изменения, которые произошли в советском кинематографе.

История советской кинотехники, как и всего комплекса структурных изменений наших киностудий, до сих пор не написана, а ведь в сложном кинематографическом деле, являющемся не только творческим, но и многосторонним производственным процессом, в котором участвует очень большой коллектив людей, вопрос о том, в какой атмосфере, в каких организационных условиях протекает создание фильмов, представляется мне вопросом отнюдь не второстепенным или только историческим, но и глубоко современным. Для того чтобы помочь нашему киноискусству двигаться дальше, пора начать изучение истории советского кинематографа во всей совокупности его эстетических, технических и материально-производственных компонентов.

Переворот в русской кинематографической промышленности после того, как она была национализирована и нашим единственным продюсером (говоря языком западных кинематографистов) стало Советское государство, отразился на всех звеньях творческого процесса и выразился не только в уничтожении власти денег, но и в полной и коренной реформе того, как делается кинофильм.

Если вы сегодня ознакомитесь с высказываниями крупных творческих работников Запада, предположим, режиссера Орсона Уэллса, покинувшего Голливуд и работающего последнее время в Европе, то вы найдете в них признание того, что основной причиной творческих неудач режиссер считает тот факт, что ему почти никогда не удавалось добиться права самому монтировать свои фильмы. В большинстве случаев они выпускаются специальным монтажером, послушно выполняющим приказы продюсера. Как правило, американские режиссеры выключены из решающих творческих процессов — выбора сценария, подбора актеров и монтажа фильмов, не говоря уже о том, что не проводится предварительных репетиций с актерским ансамблем, а о постоянных съемочных коллективах не может быть и речи.

Я был в Голливуде, и мои наблюдения возникли не только из теоретических высказываний— я на практике убедился, как работают американские режиссеры, и тут я не мог не вспомнить, что, к сожалению, в 30-е годы именно этот метод полной творческой обезлички хорошо налаженного конвейера рыночной продукции «фабрики снов», который диктует свои законы не только в Америке, но и за ее пределами, был частично перенесен в советское киноискусство и, с моей точки зрения, нанес ему огромный ущерб.

Это произошло после поездки в Америку тогдашнего руководителя ГУКа, носившегося с идеей создания «советского Голливуда», которая, как известно, не была осуществлена. Но если и не был воздвигнут на берегах Черного моря утопический киногород, то, по существу, тогда было объявлено, что весь предшествующий опыт советского кинематографа должен быть перечеркнут. И я считаю, что мы до сих пор страдаем от последствий этого некритического отношения к организационной

---

* Эта речь была произнесена на научной сессии Института истории искусств, посвященной 50-летию советского искусства. Нам хочется, чтобы эту речь услышали не только в стенах института, чтобы на нее откликнулись многие кинематографисты, так как она дает материал для размышлений о наилучших формах организации творческого процесса.

методике капиталистического кинематографа и совсем не занимаемся исследованием причин, в чем же состояла наша сила в 20-е и 30-е годы и что может нам пригодиться сегодня в новом качестве.

Джозеф Лоузи, видный американский постановщик, вынужденный эмигрировать в Англию от преследований маккартистов, писал: «Каждый американский кинематографист с самого начала — это служащий гигантской голливудской индустрии. Ему поручают или заказывают фильм... В Европе режиссер — это творец, в Америке — это специализированный рабочий».

К положению в европейском кино стоит вернуться отдельно, что же касается Америки, то можно задать вопрос: какая роль отведена искусству в этом поточном конвейере коммерческой продукции?

Вспомним, что сила советского театра, помимо его творческих достижений, заключалась и в том, что он продолжил и закрепил тот исторический организационный переворот, который был совершен Станиславским и Немировичем-Данченко при создании Художественного театра как содружества единомышленников, как постоянного организма, имеющего свою творческую платформу. Ведь это в корне отличало Художественный театр от положения театров дореволюционной России с их непостоянными сезонными труппами и гастрольной системой, что, впрочем, и сейчас сохраняется на Западе, где до сих пор прогрессивные художники бьются за право и возможность существования постоянных творческих коллективов.

Но для того чтобы опыт Художественного театра стал основным идейно-организационным принципом всего советского театра, нужна была прежде всего Великая Октябрьская социалистическая революция!

Однако и у нас в советской кинематографии Октябрь создал совершенно новую организационную структуру производства, основой которой стали творческие объединения молодых киноработников.

Что осталось нам в наследство от дореволюционной кинематографии? Разрозненная допотопная киноаппаратура и несколько маленьких павильонов, похожих на любительские фотоателье. Когда в январе 1926 года я пришел на 1-ю Госкинофабрику, что на Житной улице, то застал одну застекленную коробку на втором этаже, несколько комнатушек для съемочных групп (состоявших тогда из пяти-шести человек) и лабораторию, работавшую вручную.

Однако именно здесь в ту пору уже заканчивался «Броненосец «Потемкин», кулешовский коллектив снимал «Луч смерти», Абрам Роом монтировал «Бухту смерти», а Алексей Попов начинал комедию «Два друга, модель и подруга». Что же касается «проблемы кадров», то она выглядела совершенно фантастично — возраст художников колебался в пределах 25 лет, а кинематографического опыта за ними не числилось никакого. За плечами у каждого были только театральные или живописные эксперименты. Однако именно эта молодежь своими первыми или вторыми фильмами вывела советское кино сразу на мировую арену.

Еще более разителен пример фабрики Севзапкино в Ленинграде. Там за исключением двух-трех «стариков» (Ивановского, Висковского, Сабинского) собралась самая молодая поросль кинематографистов, составившая вскоре славу Ленинграда.

Мы вообще почти не исследовали вопрос о том, как делались фильмы в 20-е годы. Что это, удача отдельных людей или удача коллективов?

Я утверждаю, что сила ленинградской школы, которая подготовила расцвет советской кинематографии 30-х годов, заключалась в том, что это был не случайный конгломерат людей, а творческий коллектив молодых художников, очень разнообразных, неуспокоен-

ных, требовательных, спорящих между собой, то есть живущих по законам искусства.

Коллектив этот в свою очередь состоял из творческих групп. Каждая из них была со своими устремлениями, поисками и, конечно, стойкими приверженцами. Слово «группа» вскоре, в эпоху рапповского засилья, было объявлено подозрительным, «групповщина» стала бранным термином, и только после ликвидации РАППа стало ясным, что действительной опасностью были не «Серапионовы братья» в литературе, ОСТ в живописи, ТРАМ в театре или ФЭКС в кино, а та самая групповщина, которую развели «напостовцы» и «литфронтовцы».

И вот перед этими молодыми художниками стала задача в небывало короткий исторический срок не только освоить кинематографическое ремесло, но и создать социалистическое искусство. Оно могло возникнуть только из сочетания революционной тематики с новыми эстетическими и организационными принципами. Но если с основами чисто кинематографического мастерства, такими, как монтаж и операторское искусство, на штурм которых со всем пылом юности ринулись молодые художники, дело пошло на лад с невиданной быстротой, то гораздо сложнее обстояло с процессами, требовавшими времени.

Таким процессом являлась подготовка нового поколения актеров, способных реализовать замыслы режиссуры, полемически разорвавшей связи с театром в борьбе за утверждение чисто кинематографических средств выразительности. С легкой руки некоторых историков, стремившихся свести все явления тех лет к удобной схеме, родилась легенда о доминирующей роли актеров МХАТа в этом процессе. Однако отдельные успехи выдающихся актеров театра, не только Художественного, но и Малого или б. Корша, отнюдь не определяли основное направление поисков.

В целях восстановления истины надо признать, что большая плеяда советских киноактеров выросла из методики таких коллективов, как школа Кулешова или ФЭКС, и из ГИКа, теоретически себя противопоставлявших театру вообще, «психологическому» в частности.

Если и искать аналогий с театром, то этот процесс скорее перекликался с невиданным ростом в те годы студий, небольших экспериментальных театриков и массовым движением самодеятельных коллективов, живых газет, агитбригад. Наряду с рождением системы биомеханики Мейерхольда (как мало мы о ней, по существу, знаем!), с его же поисками и пересмотром определений сценических «амплуа», с опытами «чистой театральности» Таирова, спорными метро-ритмическими экспериментами Фердинандова, пластическим стилизаторством Грановского, импровизационной методикой «Семперантэ» и, наконец, блестящими, синтетическими, если можно так выразиться, достижениями Вахтангова и Михаила Чехова, не говоря уже о таких менее заметных начинаниях, как мастерская Форегтера, студия им. Шаляпина, Проекционный театр (был и такой!) в Москве, Театр новой драмы Грипича и Державина, Театр Дома печати Игоря Терентьева, студии Радлова в Ленинграде и трамовского движения, родившегося там же и распространившегося вскоре по другим городам, в советском кино происходил идентичный процесс поисков новых средств выразительности в области режиссуры и формирование школы советского актерского мастерства.

Наиболее важное место занимал в Москве коллектив Кулешова, провозгласившего теорию «натурщиков», но воспитавшего таких превосходных актеров, как Хохлова, Комаров, Фогель, и режиссеров, как Пудовкин, Барнет, Оболенский. Кулешовские традиции сохранил Пудовкин и тогда, когда отделился от этого коллектива и создал свою группу соратников, с которой и связаны все его лучшие фильмы: это были сценарист Натан Зар-

хи, оператор Анатолий Головня, художник Козловский и постоянный актер Пудовкина А. Чистяков.

В Ленинграде аналогичную роль сыграл ФЭКС, то есть Фабрика эксцентрического актера. Сейчас на Западе проявляется повышенный интерес к 20-м годам вообще и к ФЭКСу, в частности. Происходит это от отсутствия полной информации. Поэтому в поле зрения попадают прежде всего первые спектакли Козинцева и Трауберга «Женитьба» и «Внешторг на Эйфелевской башне», но совершенно не исследована методика тренировки, студийной работы. А она интересна тем, что в ней применялась довольно последовательная практика изучения жанров.

Мы утверждали, что каждый уже сложившийся жанр фильма сказывается не только на особенностях драматургического построения, но и влияет на стилистику актерской игры. Актер играет по-разному в мелодраме, трагедии, в комическом фильме или детективном. В порядке эксперимента мы предлагали нашим ученикам одинаковые по теме этюды сыграть в импровизационном порядке в разных жанрах. Это приучало молодых актеров к наблюдательности, изобретательности и активному самостоятельному мышлению. Вот почему вскоре в фильмах Козинцева и Трауберга появилась целая плеяда молодых талантливых актеров: Кузьмина, Магарилл, Жеймо, Герасимов, Соболевский, Кострички́н — они не только овладели техникой игры в немых фильмах, но и освоили трудный переход в звуковое кино. Несколько позже под руководством Герасимова выросла уже на новой основе еще одна группа молодежи — Макарова, Алейников, Кузнецов.

По существу, через «школу жанров» провел в Москве и Эйзенштейн свою группу актеров в театре Пролеткульта, где спектакль «На всякого мудреца» строился на освоении цирковых жанров, «Слышишь, Москва!» — гиньоля и «Противогазы» — мелодрамы. При всей разности установок Кулешова, Эйзенштейна и ФЭКСов общим для них было совпадающее с принципами Мейерхольда стремление к воспитанию актера синтетического типа, в совершенстве владеющего своим телом, способного к активной, сознательной работе над ролью.

Таким образом, остается теоретически не прослеженным тот процесс, который привел целое поколение актеров советского театра и кино к овладению вершинами реалистического мастерства через увлечение так называемыми «низшими» жанрами. Самое простое — это с сегодняшних позиций раскритиковать все поиски 20-х годов только как вредные, формалистические эксперименты, противоречащие системе Станиславского, однако куда более плодотворным было бы изучение тех разнообразных путей, которые привели и самого великого учителя к «методу физических действий», а всех его бывших «противников» к признанию и утверждению открытых им законов подлинного, глубоко одухотворенного реализма.

И хотя Эйзенштейн в своей практике перешел поначалу к безактерскому, массовому кино, он не только создал памятный ассистентский коллектив — «великолепную пятерку» (Александров, Штраух, Гоморов, Левшин, Антонов), но именно из его школы выросли такие актеры, как Янукова, Глизер и Штраух, прославившийся проникновенным созданием образа Ленина. Остается без ответа также вопрос, почему именно из «биомеханической» школы Мейерхольда оказались наиболее пригодными для расцвета реалистического кино такие актеры, как Боголюбов, Гарин, Ильинский, Охлопков, Мартинсон.

В Ленинграде наименее изученным остается опыт КЭМа (Киноэкспериментальной мастерской), возглавлявшейся Эрмлером, в которой наряду с постоянным оператором его первых фильмов Е. Михайловым выросли актеры Соловцов, Гудкин и особенно Федор Никитин, чье выдающееся мастерство проявилось

в фильмах Эрмлера «Дом в сугробах», «Парижский сапожник» и «Обломок империи». И если Евгений Червяков не создал своей актерской школы, то свои первые примечательные фильмы «Девушка с далекой реки», «Мой сын» и «Золотой клюв» он также снимал со своим постоянным оператором Святославом Беляевым, входившим в ту мощную школу ленинградских операторов, которую по праву можно окрестить «москвинской» — по имени этого замечательного мастера. Из этой же школы вышел и оператор Вячеслав Горданов, заложивший в содружестве с режиссером Владимиром Петровым и художником Николаем Суворовым ту своеобразную пластическую стилистику, которая позволила им через фильмы «Адрес Ленина», «Фриц Бауэр», «Плотина» и «Гроза» прийти к столь сильной образной выразительности эпопеи о Петре Первом.

Интересно было бы проследить особенности этой «москвинской» школы, ее принципы работы со светом в павильонных условиях, опыты с использованием длиннофокусной оптики, композиционные приемы — словом, все то, что отличало ее от той, условно говоря, «конструктивистской» резкой и преимущественно натурной стилистики, которую на экране создал Тиссэ, а в фотографии —Родченко. Молодой ленинградский оператор Николай Ушаков настолько смело и удачно применил опыт своего учителя Москвина, что соблазнил даже такого убежденного «натуралиста», как режиссер Петров-Бытов, снять фильм «Каин и Артем» по рассказу Горького только в павильоне (хотя по сюжету действие разворачивается в основном на ярмарке) и только длиннофокусной оптикой и получил превосходные результаты, значительно опередившие многие последующие эксперименты «новой волны».

Близким к ФЭКСу был организовавшийся сначала при московском АРКе, а затем перешедший в Ленинград ЭККЮ (Экспериментальный киноколлектив Юткевича), откуда вышли актеры Пославский, Тенин, Назаренко, Савин, а несколько позже, когда он был преобразован в первую киномастерскую «Ленфильма»,— Бернес, Зоя Федорова, Лукин и режиссеры Арнштам, Легошин, Эйсымонт, Кудрявцева, Казанский, операторы Мартов и Раппопорт. К концу 20-х годов к этим коллективам прибавился КРАМ (Кино рабочей молодежи), возглавленный Зархи и Хейфицем; оба они вместе со своим постоянным оператором Капланом и актерами Жаковым и Мельниковым сняли фильмы «Ветер в лицо», «Полдень» и «Моя родина», без которых невозможно было появление впоследствии таких фильмов этих же режиссеров, как «Депутат Балтики» и «Член правительства».

В Москве, где этот процесс протекал не в таких четко сформированных организационных условиях, но где кроме коллективов Кулешова и Эйзенштейна существовала совершенно особая группа «киноков» (Свилова, Кауфман, Копалин), возглавляемая Вертовым, та творческая линия «человеческого», более интимно-камерного, лирического кино, пришедшего на смену эпически-монтажному кино, была подхвачена, как эстафета, режиссерами Барнетом, Райзманом, Мачеретом, Пырьевым и Роммом.

Так коллективными усилиями этих творческих групп молодежи, друживших и споривших, искавших и заблуждавшихся, была взрыхлена та плодоносная почва социалистического реализма, на которой и могли взрасти фильмы, составившие гордость советской кинематографии.

Если вспомнить также, что в Москве рядом с нами были в Госкино такие писатели, как В. Шкловский, Вс. Иванов, С. Третьяков, в «Межрабпоме» — О. Брик, Н. Зархи, О. Леонидов, В. Туркин, а в Ленинграде фактически художественным руководителем студии являлся талантливейший А. Пиотровский, а вокруг него группировались писатели и сценаристы Ю. Тынянов, М. Блейман, Э. Большинцов, К. Виноградская, Б. Леони-

дов, В. Недоброво, то можно легко восстановить творческую атмосферу этого периода исканий и надежд, заблуждений и свершений. И было бы исторической несправедливостью не упомянуть, что такие директора студий, как М. Капчинский и Л. Кресин в Москве, Н. Гринфельд и М. Шнейдерман в Ленинграде, делали все, чтобы организационно закрепить эту систему творческих содружеств, родившихся вместе с Октябрем.

Действительно, ведь только наша Великая Революция предоставила всем художникам, а кинематографическим в частности, эту доселе исторически невиданную возможность свободного творчества и требовала от них лишь одного — всем сердцем, всей душой слушать музыку революции и воссоздавать ее в живописных полотнах, книгах, на сценических подмостках или киноэкране. В кинематографии это конкретно выражалось во всех звеньях системы прямо противоположной голливудской и прочей иной капиталистической политике.

Торговле «звездами» и гастрольными именами была противопоставлена коллективная школа актерского мастерства, бесправию режиссуры — поддержка инициативы доверием и вниманием, обезличенному стандарту продукции — поощрение индивидуальности, эксперимента, технической уравниловке — право всем профессиям, от сценариста до звукооператора, выбирать товарищей и работу в постоянных съемочных коллективах. Словом, всей системе капиталистической конкуренции — соревнование талантов, выращиваемых социалистическим обществом. В сценарных отделах не существовало института редакторов, так как практика учила руководителей, что дело не в «поправках» или «исправлениях» в уже снятых фильмах, а в идеологическом и творческом соучастии на том решающем этапе, когда только рождается замысел фильма. Именно здесь надо вовремя посоветовать, подтолкнуть, придумать, а иногда и предостеречь, но главное — поверить художнику и коллективу.

О том, что все эти принципы, выработанные практикой советского кино, плодотворны, свидетельствуют не только фильмы и невиданно быстрый рост кадров, но и то, что к ним сегодня вновь возвращается советская кинематография после печального опыта перенесения на нашу почву голливудской системы централизованного и технологически обезличенного производства. Творческие объединения на студиях снова стали опорными пунктами возросшего и усложнившегося кинопроцесса. Они еще не совершенны, организационно остановились где-то на полпути, еще не найдено их точное место во всей производственной структуре, да и сами они в большинстве случаев возникли не из органической потребности объединенных в них художников.

Но все это полбеды, важно, что кинематография на новом этапе почувствовала потребность в использовании плодотворного исторического опыта, накопленного за полвека, и захотела идти в ногу с хозяйственной жизнью всей страны, где экономические преобразования планомерно и последовательно поднимают ее на новый уровень народных запросов. И вот здесь-то на помощь должна прийти и наша работа историков и киноведов. Очевидно, пришла пора гораздо глубже и подробнее — и не только из глубин неразработанных архивов, но и из личных бесед с еще пока не ушедшими из жизни современниками — не только описать отдельные фильмы или биографии, но восстановить, проанализировать историю творческих содружеств, организационную и техническую эволюцию (и революцию!) советских киностудий — словом, обобщить то, что принадлежит не только истории, но в чем заложено и будущее нашего искусства, за которое мы так ответственны перед памятью великого Ленина, отдавшего его в наши руки.

Человек с улицы Красных Зорь



Адриан Пиотровский. Последний снимок. Фото А. Акимовой-Пиотровской

Что успел сделать Адриан Иванович Пиотровский за свою такую короткую — всего тридцать восемь лет — и такую большую жизнь? Боясь быть нескромной по отношению к человеку, мне близкому, сперва предоставлю слово другим.

Леонид Рахманов: «... не будь Пиотровского, не было бы «Депутата Балтики».

Сергей Герасимов: «В тридцатые годы «Ленфильм» был сосредоточием кинематографической мысли... Однако, вспоминая об этом, забывают... об одном обстоятельстве, без которого не было бы «золотого века» «Ленфильма» и всей советской кинематографии. Во главе... студии стоял человек, чье имя мы должны всегда помнить... Адриан Иванович Пиотровский».

Многие присоединятся к словам Иосифа Хейфица: «Тридцать лет — большой срок, но память хранит этого человека бережно, без потерь, краски не тускнеют, и воздействие его на нас, оставшихся в живых, не ослабевает. Так можно помнить только близкого человека, и человека большого, яркого. Таким и был для нас незабвенный Адриан Иванович Пиотровский, наш учитель, создавший ленинградскую кинематографию... глава целой школы киноискусства».

Руководство его было словно бы незаметным. Только из Указа о присвоении Адриану Ивановичу Пиотровскому звания заслуженного деятеля искусств Леонид Трауберг узнал, что он был художественным руководителем студии.

Григорий Козинцев: «Мы не знали, когда умер Пиотровский, и не сказали того, что говорят обычно на похоронах: «Память о нем будет жива». Но вот уже много лет слышишь, как говорят кинематографисты, когда им трудно, и сам говоришь: «Если бы Адриан был с нами! Как бы он помог!»

Восторженные, любовные и, верю, столь же искренние, сколь доказательные, отзывы кинематографистов можно было бы продолжать и продолжать. То же, что сказал сценарист «Депутата Балтики», говорят и о «Чапаеве», «Петре Первом», «Семеро смелых», трилогии о Максиме и еще многих картинах «золотого ве-

ка» «Ленфильма» и советской кинематографии. Между тем немало читателей журнала «Искусство кино» никогда и не слышали о том, кого справедливо называют соавтором и сверхавтором этих всемирно прославленных картин. Настолько скромен был этот человек, так велики были бескорыстие и щедрость его таланта, что только посмертно имя и фамилию Адриана Пиотровского вставили в заглавные титры, и то не всех фильмов, снятых под его руководством. И, в силу исторических обстоятельств, вставили совсем недавно.

Но вклад Пиотровского в нашу культуру не ограничивается тем, что он сделал для кино. Может прозвучать как парадокс, но Пиотровский не был бы идеальным художественным руководителем студии, если бы был только им. Скажу даже больше: если бы он и как историк, теоретик, критик кино занимался только одним этим, пусть и самым массовым и самым важным из всех искусств...

Вот почему публикуемая здесь подборка критических и теоретических высказываний Пиотровского не ограничена темами кинематографа. В исключительном значении Пиотровского для «Ленфильма» и вообще для нашего кино многое объясняют именно широта взглядов, обширность познаний, богатство интересов этого кинематографиста. Кинематографист, деятель синтетического искусства, не может ограничиваться «профессиональным минимумом».

Прочтя то, что написал в своих неопубликованных заметках об Адриане Пиотровском один из лучших современных поэтов, сам превосходный переводчик, Арсений Тарковский, можно подумать, что речь идет о другом человеке, просто тезке и однофамильце: «Адриан Пиотровский был для нас тем же, чем для молодежи начала прошлого века Жуковский. ...После Пиотровского переводить Катула невозможно, не подражая его манере, Феогнид для нас — это Феогнид Пиотровского... русская античная лирика Греции и Рима — его творение, его подвиг».

И только ли античная лирика? Профессор Л. Ф. Макарьев познакомился с Адрианом Ивановичем, когда оба были еще студентами. Перечисляя разнообразнейшие занятия Пиотровского в начале двадцатых годов, Макарьев пишет: «Но, кажется, главным для него было то, что он делал по вечерам. Усаживаясь перед растопленной печуркой, он вел свой поэтический диалог с мудрейшими поэтами и драматургами древности, стремясь приблизить их к советскому читателю и зрителю... И вот уже теперь передо мной полка античных авторов. Среди них — «Древнегреческая драма», два тома Аристофана, новое издание древнеримских лириков, его замечательные переводы из Катула. В серьезных научных статьях об античной поэзии и драме А. И. Пиотровский выступает как блестящий знаток античной литературы и в особенности греческого театра».

Добавлю от себя, что он написал «Историю античного театра» и много переводил античных драматургов уже тогда, когда работал на «Ленфильме». А новаторские драмы Пиотровского — «Смерть командарма» («Гибель пяти»), «Падение Елены Лей», его трамовская пьеса «Правь, Британия!»...

Как много он успел написать! Неполная библиография сочинений Адриана Пиотровского насчитывает более семисот пятидесяти названий.

Журнал «Рабочий и театр» однажды опубликовал свидетельство многогранности и невероятной трудоспособности Пиотровского — анкету «Что я буду делать в 1933—1934 году» (о ней говорит в своих воспоминаниях С. Цимбал).

«Через месяц-другой,— писал Адриан Иванович, — в издательстве «Academia» выйдет полный двухтомный Аристофан. К весне я должен закончить перевод и комментирование Эсхила. В конце года — работу над Менандром». Далее шла речь о начале работы над вторым томом «Истории советского театра» (увы, он не вышел). А ведь Адриан Иванович не упомянул, что в то же самое время он был душой «Ленфильма», сотрудничал в ГАИСе (Академия искусствознания), писал множество статей и рецензий, возглавлял репертуарную часть Малого оперного театра, заслужившего славу «лаборатории советской оперы».

Неправ Макарьев оказался в одном: занятия античностью не были для Пиотровского главным. Бытовавшее при его жизни суждение, что он, мол, организовывал в первые годы революции массовые празднества на петроградских площадях, занимался рабочей самодеятельностью, затем стал одним из организаторов и руководителей Ленинградского ТРАМа и всего трамовского движения, отдавая этому столько времени и души, потому что здесь видел возрождение древних народных представлений и воплощение своей концепции развития мирового театра как диалектической смены начал — самодеятельного и профессионального,— неверно. Не потому

он горел, создавая революционное искусство с первых дней Октября, что иллюстрировал им свою теоретическую концепцию (не важно, правильной она была или неправильной), и не потому, что хотел реставрировать традиции античности. В дорогом ему античном театре Пиотровский искал образцы для искусства подлинно народного, подлинно массового и высокого, которое должно было служить и служило революции.

И весной 1937 года, когда у Пиотровского уже начались серьезные неприятности, его обидел вопрос Михаила Блеймана: почему он так держится за работу на «Ленфильме», в театрах, в институте, в редакциях? Ведь у него есть другая, редкостная и умная профессия. «Я не археолог,— сказал Адриан Иванович презрительно и гневно.— ...Античность интересует меня потому, что дает возможность понять современность. Если бы это было не так, я бы не интересовался античностью».

Надо добавить, что уже с первых лет Советской власти Адриан Иванович утверждал новый стиль не только в искусстве. Художник Игорь Вускович вспоминает: «Он был одним из тех, кто превращал старые купеческие «Леснер», «Торнтон» и прочие названия заводов и фабрик в неожиданное и новое. «Большевичка» и «Красная нить» — сейчас быт, привычные названия предприятий, а тогда они воплощали вещественность созидаемого».

Кстати сказать, когда переименовывали улицы Петрограда, Пиотровский вместе с Луначарским придумал для старого Каменноостровского проспекта новое романтичное название — «Улица Красных Зорь». «В этом не было риторики,— свидетельствует Г. Козинцев,— название выражало для Адриана Ивановича совершенную реальность: он сам жил на этой улице и, вероятно, выходя поутру из дому, видел не сугробы, не замерзшие здания —какое это имело значение,— но алые зори Революции; они разгорались над улицей, над Петроградом, над РСФСР, над всем миром».

Разнообразие и множество занятий Пиотровского могло показаться и казалось иным разбросанностью. На самом деле он был удивительно целостен в своей многогранности.

Ему было всего двадцать четыре года, когда он в 1923 году сменил Марию Федоровну Андрееву, став заведующим художественным отделом Петроградского губполитпросвета. Пиотровский наследовал и Александру Блоку на посту председателя художественного совета и заведующего репертуарной частью Большого драматического театра.

Позже, как уже говорилось, Адриан Иванович возглавлял репертуарную часть Малого оперного театра, работал в той же должности в Академическом театре оперы и балета имени Кирова (б. «Мариинке»). Участвовал в создании балетов «Утраченные иллюзии», «Бахчисарайский фонтан». Сам писал либретто.

И эта его деятельность не прошла бесследно. Он оставил не только блистательные статьи о музыкальном театре, сохранившие свое значение и сегодня. В опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (тогда она называлась «Леди Макбет Мценского уезда»), ныне экранизированной на «Ленфильме», есть частица труда Пиотровского. Есть она и в других операх.

Я могу засвидетельствовать, как он работал. Наша квартира была как бы филиалом ЛенТРАМа и кинофабрики. И если днем редакция ленинградской или центральной газеты просила Адриана Ивановича посмотреть премьеру спектакля или фильма, вечером он смотрел, ночью писал, на следующее утро присылали курьера, и через сутки можно было прочесть его рецензию напечатанной. Конечно, это заслуга и времени. Газеты и журналы были тогда несравненно оперативнее, чем сейчас. Много быстрее выходили и книги. Все, что Пиотровский писал, печаталось своевременно. Но это не умаляет заслуг автора.

На вопрос одного из товарищей, когда он успевает переводить, Адриан Иванович ответил: «Всегда». Это было правдой. Приходя на кинофабрику до начала рабочего дня, он диктовал своему секретарю, милейшей Люсе Ивановне, то, что перевел или написал накануне или прямо из головы на машинку.

И большая часть того, что он делал, принадлежит не только истории. Разве менее прекрасно звучат сейчас по-русски стихи Катула оттого, что Адриан Иванович перевел их почти сорок лет назад?

Разве в народных театрах наших дней не продолжаются обновленные традиции трамов? А в спектаклях театра на Таганке не узнаем ли мы многое из того, что словом и делом утверждал Адриан Пиотровский в двадцатые годы? Не нашло ли продолжения в наших изданиях, на сцене, на экране то, в чем Пиотровский принимал такое деятельное участие,— возвращение народу сокровищ мировой литературы и драматургии?! О следе, оставленном Пиотровским в кино,— о его самой большой любви в искусстве — уже говорилось.

Сохранили свое непосредственное значение и многие его критические статьи и научные исследования. Нисколько не устарели — вы можете в этом убедиться — мысли Адриана Пиотровского об искусстве массовом, народном, общедоступном, об искусстве подлинном, о высоком реализме Пушкина и Шекспира.

А как полезно было бы нам, дожившим до 1968 года, заразиться его горением рыцаря советской культуры!

Истинный интеллигент, он не только понимал господствующее значение рабочего класса, он был влюблен в него, в революцию, в Советскую власть и служил им без тени высокомерия и приспособленчества.

Я работала вместе с ним в Ленинградском ТРАМе и могу засвидетельствовать, что называя трамовских ребят по имени-отчеству и «на вы», не фальсифицируя «пролетарского происхождения», как поступали тогда некоторые, он через ТРАМ, а раньше — через самодеятельные кружки, массовые празднества приближался к рабочей молодежи, тем самым приближая ее к интеллигенции. И этим он закладывал величественное здание культурной революции, в наши дни поднявшееся так, что рабочего трудно отличить от интеллигента.

Часто вспоминают, что, позволяя себе оставлять Ленинград только на один месяц летнего отпуска, Адриан Иванович неизменно проводил его в путешествиях по стране. Мне посчастливилось сопровождать его в восьми больших поездках. Странствуя однажды по Средней Азии, мы приехали в маленький таджикский городок Педжикент. Поля и сады в нем чередовались с улицами. Остановиться нам пришлось в городском саду. Там мы и ночевали, на деревянном настиле чайханы. А когда уходили, оставляли свои вещи в кустах. Воровства в Педжикенте не знали. Нанять у местных жителей лошадей для поездки на Заревшанский хребет нам помог председатель сельсовета, почтенный старик с длинной седой бородой. В городе его уважали и называли «аксакал». С хлебом тогда было трудно, и он устанавливал очередь, ставя впереди тех, кто беднее, и многодетных матерей.

— Видишь,— сказал мне Адриан Иванович,— такими были древние Афины, полугород-полудеревня, и такие же там были патриархальные нравы.

Не то, чтобы Педжикент помог ему понять Афины, или Афины — Педжикент. Скорее эти города стояли для него рядом, как Псков и Новгород.

Путешествия помогали ему объединять пространство и время, историю и современность. Но современность была для него несравненно важнее. Как он радовался росткам нового! Это и было в нем самым главным. Это и то, что искусство Пиотровский не отделял от революции, а человечество — от отдельного человека.

Я познакомилась с Адрианом Ивановичем и стала его женой, будучи студенткой первого курса первого искусствоведческого вуза страны с длинным названием из множества букв — ВГКИ при ГИИИ (Высшие государственные курсы искусствознания при Государственном институте истории искусств). Это было уже перед самым закрытием ВГКИ, но Пиотровский стал их директором много раньше, едва успев — из-за множества дел — сам окончить классическое отделение Петроградского университета.

Как часто слышишь слова: «учитель», «образец», «руководитель», когда вспоминают Пиотровского! И это не просто слова. Сколько выпускников ВГКИ и людей, даже не успевших их окончить, и поныне работают в искусстве и науке! А ведь Пиотровский учил, воспитывал, растил не только на курсах.

Адриана Ивановича нет в живых уже тридцать лет, а я до сих пор поверяю каждый свой поступок и все, что со мной происходит, тем, как он бы к этому отнесся. У меня удача — он бы порадовался, неудача — постарался бы помочь. И вместе со мной сколько людей могли бы сказать то же самое!

Но я постоянно думаю и о том, как отнесся бы Пиотровский к тому, что после него произошло и происходит в мире. Я вспоминаю, как он читал газеты, простаивая перед ними на улице у доски. Та же газета ждала его дома, но до дома надо было дойти. Хорошо еще, что он читал невероятно быстро. Маленькая заметка наводила его на мысль о фильме, который надо снять, о пьесе, которую надо заказать. Особенно пристально читал он телеграммы из-за границы, на четвертой полосе. Что греха таить, предсказывая немедленный революционный переворот в Мексике или Исландии, он нередко ошибался. Но ему очень хотелось, чтобы это произошло, и он свято верил, что революция победит везде.

Все признают, что он принадлежит к блистательной плеяде деятелей советской культуры двадцатых и тридцатых годов, возглавляемой А. В. Луначарским. Их нередко сравнивают с титанами итальянского Возрождения и французского Просвещения. Не сопо-

ставляя масштабов дарования и исторической роли, я вижу в Пиотровском сходство с Дидро. И об Адриане Ивановиче с полным правом можно сказать, как постоянно говорили современники о великом французе: «жег свечу для других» и «готовил чужие уроки». Не «я в искусстве», а «я для искусства» было заповедью Адриана Пиотровского. Меньше всего он заботился о карьере, о собственной славе. Потому-то с такой благодарностью вспоминают о нем те, для кого он «жег свечу» и помогал «готовить уроки».

И тем более не перестаешь удивляться, как же он успел столько и так хорошо написать и сам? Как и когда создавались его фундаментальные научные труды?

И при всем том ему часто приходилось очень трудно. Слишком уж много его «прорабатывали». Было в ходу такое проклятое словечко: «пиотровщина». Конечно, Адриан Иванович иногда ошибался. Но, во-первых, время показало — многое из того, что считалось его ошибками, ошибками вовсе не было. Подлинные же его ошибки были неизбежны для тех лет. И, наконец, так безмерно радуясь каждой удаче в искусстве, он не мог иногда ее не преувеличивать. Но, как бы ему ни доставалось, он ни на минуту не прекращал работать, бежал на репетиции, на съемки, писал, переводил. «Пиотровщина» отошла в область преданий, дела Пиотровского, образ его — остались.

То, что вы прочтете сейчас,— как бы фрагменты большой книги Адриана Пиотровского, концентрация его мыслей об искусстве революции и для революции. Издания, откуда взяты эти фрагменты, давно стали библиографической редкостью. С выхода последних статей и книг Пиотровского прошло тридцать лет. С тех пор печатались воспоминания о нем (самая большая подборка их, собранная мной,— в «Искусстве кино» в 1962 году), из переводов был переиздан один Катул, да и то не полностью. Пиотровский, как теа- и кинокритик, так же как историк античной литературы и театра, историк советского театра и кино, не переиздавался ни разу. Книга «Адриан Пиотровский. Театр, кино, жизнь», подготовленная Ленинградским отделением издательства «Искусство», еще не появилась. Поэтому мне кажется такой важной эта публикация. Тем, кто слышал или читал об Адриане Пиотровском, она поможет лучше его узнать. Тех, кто и не читал и не слышал, с ним познакомит.

Алиса АКИМОВА-ПИОТРОВСКАЯ

Адриан Пиотровский

Театр, кино, жизнь

О себе и своем поколении...

Люди моего поколения и социальных связей начинали взрослую жизнь в последние годы европейской войны. Ощущение бесславия, бессмысленности, последочности своей эпохи и общества, мелкой воды и старческого бессилия искусства своего общества и эпохи — вот в чем росло это поколение современников распада символизма, запоздалых слушателей искателя «соборного действа» Вячеслава Иванова, участников студии Мейерхольда на Бородинской, зрителей «Маскарада».

В поисках монументального, настоящего, главного пристрастие обращалось к прошлому. Для одних — немецкий романтизм, для других — театр итальянской комедии; для меня этим излюбленным прошлым была античная Греция, в частности театр Эсхила и Аристофана, опосредствованный все теми же символистами.

Но если не самая дата 25 октября, то уже 1918 год, огромный, грозный, разорвавший на две половины мир, показал и сделал неопровержимо ясным, что дни, в которые мы живем, полны величайшего исторического значения, что нам предстоят и перед нами открыты не узенькие тупички художников-эпигонов, а чудеснейшие, никогда прежде не бывалые возможности участия в создании новой мировой эпохи в истории, в театре и в науке, что эти возможности, дающие смысл и цель жизни и работы, открываются на той половине разорванной земли, в которой началась Октябрьская революция.

Но мало оказалось — понять. Гораздо труднее — действительно научиться работать в новом мире и для новых людей, действительно найти творческую дорогу себе, со всем грузом идеалистической философии и буржуазной науки, с грузом символизма и символистски воспринятых Эсхила и Аристофана.

Недавно мне попалась на глаза статейка,

написанная мною лет двенадцать назад, тоже в дни октябрьской годовщины. «25 октября, — говорилось в ней, — вернуло миру Эсхила, оно родило поколение с душой Эсхила». Риторика, но за ней скрывалось непреодолимое стремление перейти в лагерь нового класса, принять и понять пролетарскую революцию как некую монументальную возможность Ренессанса, понять всю эпоху, стать ей полезным и хоть сколько-нибудь вровень с нею. Пусть оно оказалось искаженным реставраторством, дыханием мертвого, прошлого, легшего и на спектакли и на книги... Но разве многим лучше обратное? Страх перед соблазнительным грузом цивилизации, казавшейся неразрывно связанной с прошлым, неумение выйти из-под его власти и самому овладеть им и его переосмыслить и отсюда некий культурный аскетизм, отрицание и Аристофана, и Эсхила ради «нового, во что бы то ни стало нового», которое должно создать поколение молодого класса, совершенно свободного от казавшегося таким опасным обаяния «священных камней европейской цивилизации», ее блестящих имен.

Мало — понять. А вернее, это-то всего труднее — по-настоящему понять, что все замечательное искусство прошлого, лучшие создания человеческого гения, должно стать и становится уже достоянием нового класса, полно и жадно, спокойно и торопливо овладевающего этим прекрасным наследием на пути к искусству, еще более высокому. А все это просто значит — понять по-настоящему ленинский смысл учения о культуре, об искусстве старом и новом.

Мне не кажется неуместным вспоминать в праздничные дни годовщины обо всем этом трудном, противоречивом пятнадцатилетнем пути. Не кажется потому, что огромная радость и уверенность владеет сейчас мной.

Радость оттого, что строгие и требовательные пятнадцать лет учили и научили меня (и меня ли только?) тому, на каких дорогах освободиться от той ограниченности и лжи, которые были в унаследованных от прошлого знаниях и умениях, как вырасти в действительного современника, соучастника великого века. Уверенность в том, что для этого надо сейчас работать, работать как можно больше и лучше и что работать будем.

Из статьи «Строгие и требовательные 15 лет», «Советский театр», 1932, № 10—11

Куски нового стиля

Первым художником РСФСР по справедливости будет назван не скульптор, не архитектор, не живописец, а тот, кто изобрел богатырку и цветные отвороты красноармейцу.

В глухой 1919 год, когда камень, звук и слово еще не научились отражать революции, появилась неизвестно откуда эта странная шлемообразная шапка. Первая вестница нового стиля.

Помните фуражку царского рядового: низко надвинутая на лоб, затемняющая глаза козырьком, плоско срезанная приплюснутым краем с плоской круглой кокардой, вся она — подчинение, подобострастие, тупость. В ней — стиль монархической армии, Цусима и 9 января. Богатырка, стройная и вытянутая, героически удлиняет фигуру, острием упирается в небо, далеко светит красным пятиугольником. Она — вызов, порыв революционера, Перекоп, Карельский поход и Кронштадт.

Богатырка войдет в историю, как вошла французская Марсельеза.

Даже в ставшем сейчас обычным двухцветном женском наряде потомки, вероятно,

увидят сознательный художественный замысел, хотя мы, очевидцы, помним, как случайные и мелкие «выдачи» тканей разного цвета и материала возбудили изобретательность наших девушек. Впрочем, таков и есть законный путь зарождения стиля: от необходимости к эстетической форме.

Дальше: коробки папирос «Слава» (с головой красноармейца), «Кремль» и других тоже войдут в музей нового стиля. Стоит только сравнить их с коробками «Сафо» и «Сэр».

Чего уж коснее магазинных витрин — но и здесь есть удачные выдумки. На шершавом сером холсте — пилы, сверла, стамески и большие листы железа (проспект 25 Октября, около Садовой). Любопытны витрины табачного треста и Госиздата.

Всего радостнее и всего значительнее, конечно, Марсово поле. Откуда эти огромные зеленые площади и центральная аллея в 100 шагов ширины? И здесь необходимость подтолкнула воображение художника. Нужна была дорога для 100-тысячных праздничных манифестаций. И вот получился образчик нового паркового стиля.

Все это куски и осколки. Они говорят об одном: от улицы, от необходимости, от быта приходит новый стиль. Правда, приходит медленно. Организмы, которые более всего призваны содействовать его рождению, заводские клубы, библиотеки, школы, часто неизобретательны и невнимательны в том, что касается до внешнего. Мало повесить на стенку литографию Карла Маркса. Ведь так же висели архиереи в епархиальных училищах! Откроем же глаза! Полюбим внешность и вещи! Пусть они привыкнут отражать наше поколение. Из кусков, из мелочей, из быта родится новый стиль.

Из статьи «Куски нового стиля», «Петроградская правда» от 4 сентября 1923 года

О современной трагедии

«Гибель пяти»* — попытка современной трагедии. Возможна ли вообще такая форма? Убежден, что да! Только трагедия способна достаточно обобщенно, а значит, достаточно широко и глубоко вскрыть всю героику начавшегося мирового переворота, всю громадность противоречий и силу страстей, им порождаемых, все напряжение героического поколения наших дней.

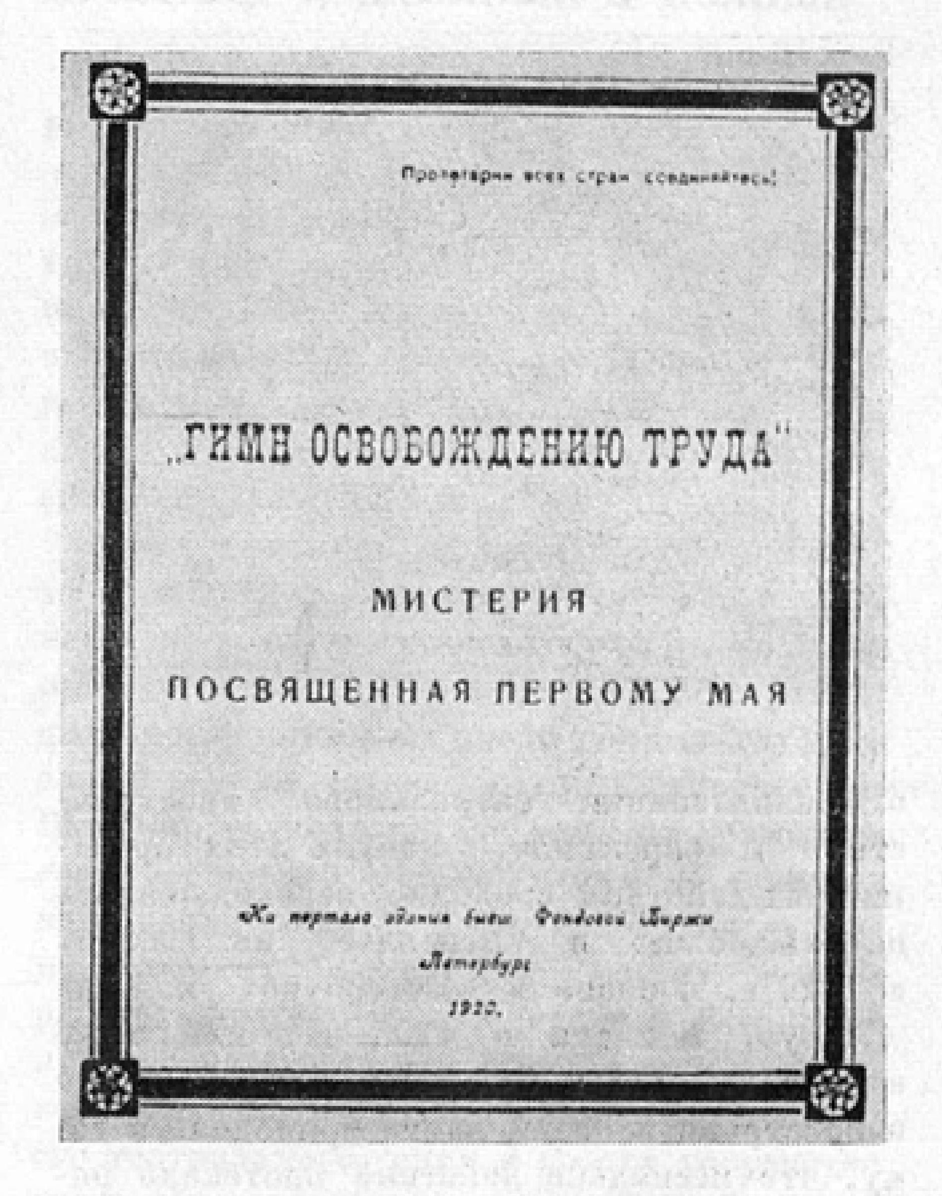
Но какой должна быть эта трагедия? Тут — тысячи трудностей. Как избежать темноты, неясности, почти неизбежных при трагической отвлеченности? В особенности при характерном у нас сейчас стремлении к документальной точности в театре! Кто должен быть героем трагедии? Несомненно, революционер! Но здесь наталкиваешься на не изжитое у нас еще апофеозное отношение к образам революционеров в театре. Трагический герой гибнет, потому что совершил ошибку против общего закона, в данном случае против закона революционной необходимости.

Трагический герой поэтому всегда исключение. А в нашем театре еще слишком крепка привычка рассматривать всех героев, как образцы, как типы. Такая типологическая социальная драма, драма-иллюстрация, очень полезна и необходима, но, повторяю, наряду с ней имеет все права на существование и театр трагический, и, несмотря на все трудности, он возникнет.

«Гибель пяти» — хочет быть опытом, первым и набросочным, такого театра. Ее трагический герой — революционер, в тягчайших обстоятельствах поддавшийся «жалости» и этим губящий и себя и своих товарищей. Потому что эта «жалость» — его ошибка, его трагическая вина, нарушение железного залога революционной борьбы.

* Второе название трагедии А. Пиотровского — «Смерть командарма». Трагедия была поставлена в Ленинградском Большом драматическом театре в 1925 году.

Программа массового действия «Гимн освобождению труда». 1920



Убежден, что в ближайшие годы мы будем свидетелями перехода от апофеозного театра первых революционных лет к театру высокой и серьезной трагедии.

Пусть же послужит спектакль «Гибель пяти» поводом для постановки вопроса о «трагическом театре» современности, а может быть, и для работы над ним!

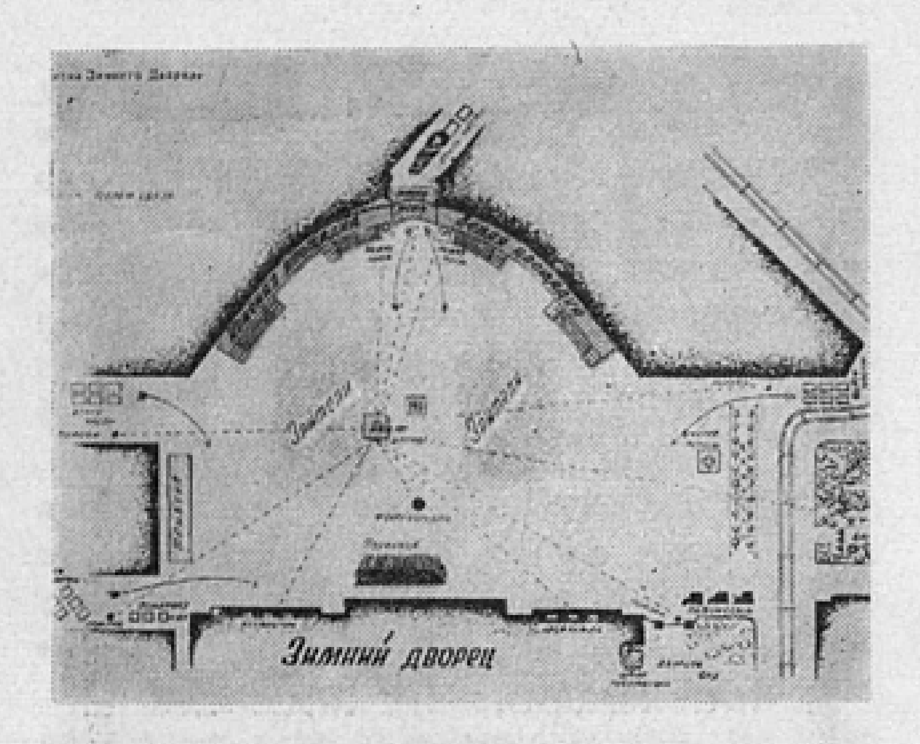
«Гибель пяти», «Рабочий и театр», № 7, 1925.

„ТРАМ"

(Страница театральной современности)

Не случайно именно в Ленинграде, в самом боевом из революционных городов, и именно в бурные годы — 20-й, 21-й, 22-й — зародились, зашумели, заиграли зрелища массовых торжеств, праздники Красного календаря. Кто организовывал эти буйные и величественные торжества? Партия, комсомол, Красная Армия, профессиональные союзы. Кто их строил и в них участвовал? Рабочая молодежь, собранная в клубные кружки. Какова была форма их? Была различной, но общие черты все же намечались в шумной и пестрой карнавальной смене празднеств. Некая драматизация вспоминаемого события или утверждаемого лозунга была стержнем, на который нанизывались действия, шествия, диалоги, песни. Так создавалась драматическая форма, получившая условное наименование «инсценировки». Инсценировки часто бывали примитивны и плакатно-агитационны. Тексты этих мгновенно возникающих и быстро забываемых созданий-однодневок редко записывались, и все же для внимательного наблюдателя было ясно, что в сырых и первичных заготовках этих скрываются зерна новой драматической системы, коренным образом отличающейся от традиционной системы драмы и театра. «Инсценировка», в отличие от объективного изобразительства традиционной драмы, имела четкую агитационную целеустремленность, она стремилась не «показывать», а «доказывать», «убеждать», переделывать жизнь. Инсценировка, в отличие от драмы традиционной, не рассматривала словесный диалог как единственный или даже предпочтительный прием выражения. Напротив, она пользовалась, в зависимости от масштаба своих возможностей, самыми различными выразительными средствами: словом, песней, гимнастическим маршем, эмблемой, воинским парадом, дымовой завесой, пушечной канонадой из крепости, фейерверком, игрой прожекторов с линейных кораблей. Инсценировка была совершенно свободна от каких-либо правил натурализма

Режиссерский план массового празднества «Взятие Зимнего дворца». 1920



в использовании театрального «пространства» и «времени». Фабула этих праздничных действий свободно перекидывалась из «Парижа» в «Версаль», из 1905 г. в 1920 г. и снова в «Петербург» или на «Лену», и снова в 1905 г., или даже в 1825 г., или в будущее. Эти временные и пространственные сдвиги приводили к тому, что несколько действий протекало параллельно в пространстве и во времени или же пересекало друг друга, забегая вперед, возвращаясь вспять. Единая фабула, единая, последовательно развертывающаяся драматическая интрига произвольно ломалась, да и вообще оказывалась вовсе не нужной в инсценировке. Сущностью ее делалось не драматическое напряжение, а некая эмоционально приподнятая борьба политических лозунгов, некий патетический спор на политическую тему.

Инсценировка изменяла также роль и значение человека-актера в театральном зрелище. Индивидуальная личность, психологический образ — все это оказывалось не важным в шумной и громкой инсценировке, где «буржуа» с денежными мешками, «социал-предатели» в котелках и «пролетарии» в синих блузах переходили из сюжета в сюжет, из эпохи в эпоху, как некие упрощенно схематизированные маски, сквозь которые задорно и весело поблескивали играющие глаза заводил всего этого буйного и необычного театра, глаза рабочих подростков Ленинграда.

Кто сочинил «теорию» и правила инсценировки? По-видимому, никто или, точнее, все участвовавшие в создании этого массового движения, потому что оно было поистине массовым, охватывающим тысячи и десятки тысяч человек движением. Оно получило в свое время название «самодеятельного театра». Можно было рассматривать самодеятельный театр как один из видов массовой культурной работы, приобщающей молодежь к искусству. Но можно было угадывать также в смутных чертах этого стихийного процесса вехи начавшейся органической реконструкции театра на базе нового класса, на базе новых производственных и социальных отношений. Вековой опыт театра доказывает, что всякий раз на переломных этапах социального развития происходили подобные же явления, и новая линия профессионального театра всякий раз начиналась скачкообразно, с любительской, самодеятельной игры победившего класса. Возвращаясь к конкретной истории советского самодеятельного театра, видим, что после буйного цветения в годы гражданской войны движение это потеряло, как казалось, свой размах и напористость.

«Воздушные пироги» всех видов и всяких начинок прошли по советской драме, и легко могло показаться, что перед победоносным наступлением этой системы, опирающейся на многовековой опыт, на детально разработанную теорию, на привычные вкусы аудитории, совершенно потеряются первичные ростки драматургической реформы, наметившейся в грубых «инсценировках». Да и сам самодеятельный театр,

вернее, клубно-театральная работа в массе своей, как казалось, отступала, приобретая подражательные формы, заимствуя у профессионального театра постановочные формы и актерские навыки, работая над профессиональным репертуаром.

Но что рождается органически и с неизбежностью, не может быть отодвинуто на сколько-нибудь длинный срок. Здесь и там, в неожиданном празднестве, в выступлении клубного кружка прорывалась инсценировочная самодеятельная линия советского театра, низовая, непризнанная, малая линия его эволюции. Самодеятельный театр как массовое художественное и культурное явление, находясь в своеобразном художественном подполье, все время напоминал о том, что он жив и что он растет.

Одним из таких непрекращавших своей активности звеньев был комсомольский театральный кружок, возникший в 1922 г. при одном из ленинградских домов коммунистического воспитания, при Доме имени Глерона. Кружок, руководимый молодым инструктором М. Соколовским, был мал, но ставил себе довольно большие задачи.

На плакатах его упрямо писался лозунг самодеятельного театра: «Наш театр — театр манифестаций и митингов». Комсомольская организация города скоро заметила, какого активного и горячего пропагандиста имеет она в этом кружке молодежи, и взяла его под свое ближайшее руководство. Шли годы. Кружок стал называться Студией Театра Рабочей Молодежи и расширил свой состав, произведя прием молодежи из других комсомольских кружков и клубов. Осенью 1925 г. он открылся как Театр Рабочей Молодежи, как ТРАМ.

Из статьи «ТРАМ», «Звезда», № 4, 1929.

Шекспир подлинный и полный

Круг шекспировских премьер расширяется. «Гамлет», «Двенадцатая ночь», «Король Лир» — в Москве, «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой» и вот сейчас «Ричард III» — в Ленинграде. Двенадцать лет назад А. В. Луначарский писал с гордостью: «Шесть шекспировских спектаклей на одной неделе! Какая европейская столица может похвастаться такой афишей!..»

Играя огромную культурную, популяризаторскую роль, шекспировские спектакли на заре развития советского театра в большинстве своем вовсе и не пытались утвердить принципиально новое понимание смысла и стиля шекспировского творчества. Шекспир толковался как один из драматургов «блестящей поры театра» в приемах или традиционно-романтических, или условно-эстетских. Сейчас на наших глазах развертывается любопытнейшее и мощное культурное движение, смысл и цель которого — отвоевать у старого мира величайшего его театрального гения и ввести творчество этого гения, понятное во всей глубине его и существенной правде, в живую созидательную работу нового, социалистического мира.

Чрезвычайно любопытна и поучительна самая структура этого «шекспировского движения». Мысли Маркса и Энгельса действительно лежат в его основе, и лежат не как «цитатный груз», а как конкретное и живое руководство к действию.

Советская наука о Шекспире выдвинула и победоносно защитила основной тезис: Шекспир не запоздалый сумрачный оплакиватель уходящего аристократического века, а наоборот — певец восходящего ренессансного общества. Иными словами: творчество Шекспира — не вечерняя, а утренняя заря человечества, гениальные очи поэта были направлены не вспять, а вперед. Шекспир в основе своей — не бегущий

от действительности пессимист-реакционер, а страстно и кровно любящий живую землю великий оптимист и реалист.

Как одно из звеньев этого движения и должны мы рассматривать постановку «Ричард III» в Ленинградском Большом драматическом театре.

Самым выбором трагедии театр обогащает обычно идущий на наших сценах шекспировский репертуар. Театр пожелал поставить «политическую трагедию», спектакль, который открыто и во всю широту раскрыл бы ту тему «распада феодализма», которая в большей или меньшей степени наличествует в каждом создании Шекспира. Такой постановкой темы отодвигается в тень обычно стоящая в центре «Ричарда III» проблема моральной виновности преступного короля. Яростная и кровопролитная борьба феодальных клик, азарт заговоров, провокаций и мятежей, механика «деланья королей» — вот что становится движущей силой трагедии. И спектакль Большого драматического театра (постановщик К. Тверской, художник А. Тышлер) последовательно и умело осуществляет такую переакцентировку.

Из статьи «Трагедия о короле Ричарде. Спектакль в Ленинградском Большом драматическом театре», «Советское искусство» от 23 марта 1935 года

Об „идеологии“ и „коммерции“

«Идеология» и «коммерция» — их противопоставление стало уже традицией. В кино антитеза эта, опять-таки по традиции, сводится к картинам «из рабочего быта» и вообще современным, с одной стороны, и к картинам «костюмным», «историческим» — с другой.

Небольшого труда, внимания и просто наблюдательности достаточно, однако, чтобы убедиться в глубоком анахронизме, в пережиточности этого противопоставления. Взглянем на театр. Действительно, было время, когда «исторический», «костюмный», сенсационный «Заговор императрицы» мог быть отождествлен с «коммерцией» в театре. А теперь? Разве «Любовь Яровая» коммерчески не спасла Большой драматический театр? Разве «Разлом» не обещает стать самой коммерческой пьесой сезона? А ведь и та и другая пьесы бесспорно отвечают самым «жестоким» требованиям т. н. «идеологии». Это означает, что советский театр стабилизовался настолько, что спектакли, отвечающие живым современным интересам зрителя, становятся крепкой материальной базой театров. Ножницы «идеологии» и «коммерции» в нем сомкнулись.

То, что до последнего времени в кино не изжилось традиционное представление об исключительных коммерческих качествах «неидеологических», т. е. социально ненужных, а зачастую и классово враждебных нам картин, доказывает только, что в кино до последнего времени указанной стабилизации еще не достигнуто. И действительно, в эпоху «Дубовиков» и «Крестовиков», «Месс-Мендов» и «Аэлит» эти ножницы были реально ощутимы. Но это были ножницы не только между «коммерцией» и «идеологией», но и между пусть стандартными, пусть подражательными, но по-своему законченными картинами и грубыми, сырыми, фальшивыми и бездарными попытками, делаемыми на новом и трудном советском материале, материале неизвестном, с неучтенными возможностями и, во всяком случае, никак не допускающем обработки в стандартных подражательных приемах. Но мы же отошли уже от этой первобытной, почти доисторической эпохи, и цифры уже стали говорить другое. Уже есть опыт «Катьки — Бумажный ра-

нет», успевшей покрыть себя на 220 процентов стоимости, есть опыт «Ветра» и «41», не говоря уже о «Матери» и «Потемкине», об исключительном коммерческом успехе которых неловко и упоминать. И трудно сомневаться в том, что ряд картин, сейчас выпускаемых советскими кинофабриками и дружно приветствуемых нашей общественностью, сумеют по-настоящему и серьезно заинтересовать зрителя, т. е. окажутся картинами коммерческими. Ведь основное здесь достаточно просто. Подавляющую массу наших зрителей, т. е. подавляющую массу потребителей, плательщиков, как в театре, так и в кино представляют вовсе не некие «недостреленные» буржуи, уцелевшие мещане и новоявленные нувориши, на которых только и могут ориентироваться сознательно не «идеологические», сознательно чуждые советской современности картины. Эта группа существует только в воображении отдельных прокатчиков...

Картина, полностью современная по теме, ставящая острые вопросы, показывающая современных людей, но вместе с тем и неожиданная по фабуле, развертывающаяся на необычном (не обязательно же завод) материале, жизнерадостная, порой смеющаяся (не обязательно же принимать все всерьез),— такая картина привлечет массу, привлечет и сборы. Не говорим уже о мастерстве. Оно, конечно, обязательно, но в том-то и дело, что картины молодой школы, картины советские в самом существе своем, и по мастерству начинают «крыть» картины костюмные, исторические, произведения академической школы. Это понятно. За советским мастерством— будущее, а там, у академиков, только перепевы и подражания ветшающим стандартам.

Из статьи «Об идеологии и коммерции», «Жизнь искусства», 1929, № 162

„Арсенал" и проблемы исторической фильмы

Блестящая картина Довженко замечательна не только как образец украинского кинематографического творчества, не как собрание любопытнейших формально-технических приемов. Она чрезвычайно важна потому, что пытается по-новому поставить проблему советской исторической фильмы. Историческая фильма для нас обязательно является картиной, ставящей социальные конфликты, а двигателем социальных конфликтов является масса. Проблема советской исторической картины вырастает, таким образом, в проблему социальной массовой фильмы. Это — жанр, не имеющий корней в буржуазных стандартах. Мы становимся свидетелями различнейших попыток советских кинорежиссеров нащупать формы этого жанра. Оставляя в стороне качественные различия и не занимаясь сравнениями, можно наметить здесь две основные линии.

Первая успешно представлена «Октябрем». Здесь задача массовой социальной фильмы берется, так сказать, в упор. На протяжении всей картины действуют массы, борющиеся стороны даны сталкивающимися коллективами, динамика исторических событий разворачивается в непрерывности конфликтов. Этот метод на опыте оказался очень трудным для зрителя, так как эмоциональная сторона здесь до крайности отодвинута, поглощена разворачиванием осмысливаемых фактов. Это— крайне недоходчивый, хотя и в высокой степени серьезный жанр.

На другом полюсе можно поставить (опять-таки условно) «Мятеж». Линия массовых конфликтов протекает здесь рядом с фабулой, охватывающей ограниченное число проходящих через всю картину героев-одиночек. При этом сама фабула неизбежно приобретает авантюрный характер. Такому жанру нельзя отказать в занимательности и напряжении, но и то и другое покупается

ценою ослабления социального размаха картины, ценою сведения ее к единично частному событию, ценою привнесения в нее элементов буржуазной мелодрамы. Это — не стандарт для советских исторических картин.

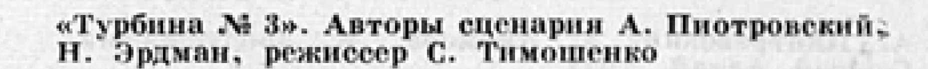
В «Арсенале» Довженко нет сквозной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков авантюрности. Но, в отличие от «Октября», здесь нет также столкновения безличных массовых сил. Метод Довженко заключается в том, что он берет отдельных героев и придает им обобщенные социальные и классовые черты, поднимая их, таким образом, до символической высоты. Эти символические фигуры — солдат-рабочий, мать-крестьянка, белый офицер — ставятся им далее в эмоциональные отношения друг к другу, но отношения такого рода, которые имеют опять-таки не случайно авантюрный, а обобщенный символический смысл. Так создаются уже не фигуры-символы, а символические действия. Сцена крушения поезда, руководимого стихийным и безудержным порывом демобилизующейся солдатской массы, сцена поединка рабочего и белого офицера, заключительная сцена расстрела рабочего-арсенальщика, от голого тела которого отлетают пули,— вот примеры такого рода символических действий. Поданные в чистом виде, они могли бы сойти за холодные аллегории, но художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигает в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов. Крушению поезда предпосылается огромный трамплин, показывается ход поезда, вызывающий сочувствие к едущим в нем солдатам, и только после такой подготовки дается заключительная катастрофа. На подобных же приемах сложных игровых сцен построены и остальные символические узлы картины. Это дает возможность зрителю воспринимать их помимо отвлеченного смысла, также непосредственно драматически. Каждый из подобных эпизодов взят лаконично. Довженко избегает характеристики явлений несколькими мелкими, последовательными чертами. Он выбирает одну какую-либо и со смелой гиперболичностью, со словно бы чудовищным преувеличением доводит ее до размера монументальности.

Так слагаются символы не только положительные, героические, но и сатирические, отрицательные. На них ведется вся та линия «Арсенала», которая направлена на обличение украинского шовинизма и буржуазного азарта. Манифестация киевской буржуазии, показанная на галерее тупых и шутовских социальных масок, в особенности же превосходная по силе символической сатиры сцена, где «Шевченко», выходя из своего портрета, задувает лампадку, зажженную оголтелым патриотом,— примеры этих приемов.

Каково же место «Арсенала» в развитии советской исторической фильмы? Думается, что чрезвычайно большое. Большее, чем можно предполагать. Правда, в картине Довженко есть ряд трудностей, объясняемых своеобразием патетического языка режиссера. Есть и ряд темнот, вытекающих из особенностей местного украинского материала. Но эти трудности и темноты могут быть преодолены, и они не ослабляют основного. А основное — в том, что метод Довженко позволяет передавать исторические события, отнюдь не снижая их смысла, не искажая социальной зависимости между ними, не прибегая для этой цели к мелодрамати-

«Чертово колесо». Автор сценария А. Пиотровский, режиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг





«Турбина № 3». Авторы сценария А. Пиотровский, Н. Эрдман, режиссер С. Тимошенко



ческим авантюрным приемам. И в то же время показ этих исторических событий через обобщенные, по-человечески волнующие, по-человечески эмоциональные образы позволяет художнику перекинуть к зрителю огромный мост непосредственного сочувствия. Метод исторической символики, раскрытый в «Арсенале», окажется, вероятно, центральным в создании советских исторических картин на ближайшее время. В этом его огромное значение, далеко выходящее за границы украинской кинематографии.

«Арсенал» и проблемы исторической фильмы», «Жизнь искусства», № 16, 1929.

Художественные течения в советском кино

Форма и содержание

«В вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой особой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями». Так решило созванное весной 1928 года Всесоюзное партийное совещание по вопросам кинематографии. Такой же точки зрения придерживаются и государственные организации, ведущие кинематографическую работу и ею руководящие.

Могло бы показаться, что эта точка зрения не что иное, как позиция своего рода «выжидательного нейтралитета». Как если бы Советское государство и пролетарская партия с равнодушным безразличием ожидают, какое из борющихся в кинематографии направлений возьмет верх. На деле же это вовсе не так.

«Нейтралитета», т. е. пассивного безразличия в отношении к борьбе художественных школ, нет и не может быть со стороны партии и рабочей общественности. Перед советской кинематографией поставлены огромные, но четкие требования, серьезнейшие, но ясные задачи. В постановлениях того же Всесоюзного партийного совещания выдвигается утверждение, что искусство и, в частности, кино «должны быть способными овладевать чувствами, настроениями и мыслями масс». А далее говорится, что «основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы

А. Пиотровский, А. Акимова, М. Заблудовский. Горный Алтай. 1932



кино дало форму, понятную миллионам».

Форма художественного произведения, а следовательно, и кинофильмы — вовсе не некий стакан из прозрачного стекла, который без помехи может быть наполнен любым «новым содержанием». Одно является следствием другого, «форма» и «содержание» находятся между собою в нерасторжимой причинной и функциональной связи. И предъявляя к нашей кинематографии требования «нового содержания», новой тематики, нового материала и идейного багажа, мы тем самым ставим перед ней задание найти такую форму, которая наиболее полно, наиболее сильно и волнующе и в то же время понятно и просто могла бы это новое гигантское содержание отразить.

Такая новая форма не может быть найдена сразу, она добывается в трудных боях, ценою ошибок. Но путь к ней — это то, чем определяется основная и главная, магистральная линия в художественном развитии нашей кинематографии. Вдоль этой линии распределяются художественные направления, ведущие между собою борьбу внутри советского кино.

Вот почему так важно, чтобы вопросы борьбы художественных направлений и школ внутри советской кинематографии стали достоянием самого широкого нашего культурного актива.

Из книги «Художественные течения в советском кино», «Теакинопечать», 1930

Международный смотр кинематографии

К итогам кинофестиваля в Москве

Двадцать стран участвовало на Международном кинофестивале в Москве. В течение семи напряженных дней на белом четырехугольнике экрана развертывалось единственное в своем роде соревнование — соревнование не только различных кинофильм, но и различных кинематографических систем.

Советская кинематография, и в частности наша ленинградская кинофабрика, оказалась первой в этом соревновании. Мы, ленинградские кинематографисты, с великой гордостью и радостью принимаем эту славную награду. Но тем более необходимо для нас внимательно и пытливо всмотреться в лицо капиталистической кинематографии, как она предстала перед нами на московском фестивале.

Мы обязаны прежде всего зорко вглядеться в технические средства этой кинематографии. Не будет зазнайством признать, что никогда еще техническая вооруженность советских фильм, их звуковая и оптическая сторона не подходили так близко к высокому международному классу зарубежного кино. Но мы обязаны также установить, что общий технический уровень западных фильм, пожалуй, еще продолжает превосходить нашу технику.

К величайшему изумлению всех твердивших об «аполитичности», о чистой «развлекательности» капиталистической кинематографии, огромная часть зарубежных фильм, показанных на фестивале, оказалась отнюдь не «аполитичными», а напротив, подчеркнуто и резко публицистическими, политически агрессивными. Чисто «развлекательные» фильмы составляют незначительное меньшинство в фестивале. К их числу можно отнести два очень традиционных и эпигонских «исторических» и «костюмных» боевика: «Лавку древностей» (по роману Диккенса) и «Клеопатру» Сесиля де Милля. «Развлекательной» можно назвать, пожалуй, еще английскую комедию-ревю «Эвер Грин», фильму, обогащающую обычную тематику ревю тем, что здесь в пределах изрядно «вульгаризованного», «мюзик-холлизированного» фрейдизма проскальзывает мотив любовной страсти «матери» и «сына». «Развлекательной» можно назвать очень ровно сделанную в сценарном отношении венгерскую комедию «Петер» и французскую мелодраму «Мария Шапделен». Но и «Петер», развивая занимательнейший сюжет о девушке-золушке в большом городе, старательно доказывает, что богатые и бедные люди в условиях кризиса дружески и тепло помогают друг другу, а «Мария Шапделен», фильма о трудолюбивых крестьянах в патриархальной лесной глуши Канады, должна учить тому, что слава и счастье в том, чтобы, как деды и прадеды, жить и умереть на родном клочке земли.

Но, повторяем, вся эта группа фильм, по-видимому, наименее характерна для идейно-художественного профиля сегодняшней зарубежной кинематографии. Создаваемая в обстановке резчайшего кризиса, в накаленной добела атмосфере подготовки войны, бешеной фашизации, социальной демагогии и растущего отчаяния масс, кинематография эта, как сказано, предстает перед нами политически до зубов вооруженной, воинствующей, агрессивной.

Целую галерею различных оттенков политической мысли явили фильмы, показанные на фестивале. Галерея эта начинается с фильм националистических. Такова польская фильма «Молодой лес». 1905 год в Польше, в варшавской казенной русской гимназии. С большой правдивостью и сатирической силой показывает картина гимназическое начальство, этаких «передоновых» в застегнутых на все пуговицы вицмундирах. Им противопоставляется гимназическая молодежь, собирающаяся в подпольных кружках, борющаяся, связанная духом товарищества, выходящая в конце концов на улицу, победоносно перестреливающаяся с полицией. Но во имя чего же ведется вся эта подпольная борьба? Как стараются нас уверить авторы польской фильмы, исключительно во имя идеалов польского национализма. «Белый орел»

и гимн «Еще Польска не сгинела» объединяют в едином порыве всю эту молодежь, состоящую, как заботливо и с явно демагогическими целями нам подчеркивает фильма, из мелкой буржуазии, из детей швеек, бедных чиновников и мастеровых. Так сознательно и откровенно фальсифицирует фашистская фильма историю 1905 года, фальсифицирует социальную правду. Так стремится эта картина воспитывать сегодняшнюю польскую молодежь в воинственных правилах бешеного национализма.

...Чехословацкая картина «Гей Руп!» («Эй, ухнем!»). Эта с большой изобретательностью сделанная комедия «о кризисе» готова показать нам с прямо-таки плакатной агитационностью фигуры дурных капиталистов, разоряющих и рабочих и своих собратьев по классу. Но в противовес этим схематически показанным капиталистическим злодеям картина окрашивает во все тона жизнерадостности, обаятельности, веселья образ «доброго», предприимчивого капиталиста. Потеряв в результате кризиса свое состояние, этот веселый капиталист ничуть не унывает. Он заключает дружбу со своим бывшим рабочим. Вместе они бродягами выходят шляться по большим дорогам. (Как оказывается, нет ничего веселее и привлекательнее, чем бродяжничать по свету без гроша в кармане.) Мало того, капиталист и его бывшие рабочие организуют некую артель и баснословно быстро богатеют.

Подобной же социальной демагогией, в ее американском, рузвельтианском, синклерианском аспекте, заражена и любопытнейшая фильма большого режиссера Кинга Видора «Хлеб наш насущный». Создатель таких замечательных реалистических фильм, как «Толпа», как «Большой парад», пытается на этот раз доказать, что достаточно энергии и предприимчивости, чтобы победить кризис. В большом городе властвует жестокая безработица. Но жизнерадостная, инициативная молодежь идет в деревню, и здесь, на девственной и почему-то никому не принадлежащей земле, работая в поте лица своего, герои фильма добывают себе «насущный хлеб», находят довольство и счастье. Прекрасно показанные процессы артельного дружного земледельческого труда не могут спасти фильму от коренной органической лживости, фальсифицированности. Насквозь лжива и демагогична основная тенденция фильмы: доказать, что в условиях кризиса, в условиях капитализма инициатива и трудолюбие могут обеспечить достаток и счастье.

Иные, уже несомненно более радикальные настроения звучат в замечательной американской картине «Вива Вилья!». По эмоциональной силе, по яркости центрального актерского образа (Уоллес Бири) картина эта едва ли не значительнейшее создание американской кинематографии за последнее десятилетие. Стихийно захватывает фигура этого несокрушимого вожака восставших мексиканских крестьян-пеонов. Вот Вилья во главе своих конников врывается во двор окружного суда. Он стаскивает с виселицы повешенных крестьян и усаживает их в судебные кресла. Мертвые будут судить живых судей. Вот Вилья поднимает на борьбу все крестьянство Мексики. «Вилья зовет нас!» — кричат лозунговые надписи, и конница восставших пеонов мчится через кадры, ослепительно-стремительная, яростная, все сметающая на своем пути. Вот Вилья (он сентиментален) диктует любовное письмо с целующимися голубями. Врываются правительственные солдаты, и он как бы мимоходом, не отрываясь от своих голубков, убивает солдат наповал одного за другим. Драматургия старинных ковбойских фильм со скачками на неоседланных лошадях, с револьверными выстрелами и темпераментными героями в широ-

кополых шляпах перерастает в картине «Вива Вилья!» в качество могучей монументальной и пламенной революционной эпопеи, свидетельствующей о накоплении в широких зрительских массах Соединенных Штатов совсем новых настроений, откликом на которые она явилась.

Настроениями радикальной интеллигенции Запада, отчаявшейся в капиталистической действительности, но не видящей выхода из нее, продиктована любопытнейшая картина французского режиссера Рене Клера «Последний миллиардер». Это большого масштаба политическая сатира... Картина зло высмеивает фашистскую мечту о «сильной личности». Фашистский диктатор оказывается помешанным. Он вводит нелепейшие законы, беспрекословно выполняемые покорными подданными.

Сатирическая сила фильмы очень верна. Но эта сатира — целиком разрушительная. Автор не видит никакого выхода из тупика. И картина Рене Клера приобретает налет некоторой схематичности, рассудочности, французский мастер частично теряет присущую ему реалистическую силу. Но как политический документ картина «Последний миллиардер» чрезвычайно красноречива и показательна.

Так, широким фронтом, от откровенно фашистских картин через фильмы, отравленные социальной демагогией, до картин, отражающих настроения радикальной интеллигенции, раскрылась на фестивале идейная линия капиталистической кинематографии. И, понятно, менее всего можно назвать эту кинематографию «аполитичной». И с двойной гордостью вглядываемся мы при этом в прекрасное и правдивое лицо нашей, социалистической кинематографии. Мы невольно сравниваем лживый «Молодой лес» с нашей фильмой о воспитании молодежи, с нашей «Юностью Максима, мы сравниваем «Вива Вилья!» с до конца правдивым, строгим и умным «Чапаевым», мы сравниваем демагогический «Хлеб насущный» с серьезными, патетическими «Крестьянами», и мы начинаем особенно ценить те верные возможности говорить правду, всю правду, одну только правду, которые присущи нашей социалистической интеллигенции. И мы смело можем признать, что в порядке «гамбургского счета», в свете высоких принципов реализма советская кинематография действительно заслужила первую награду на международном фестивале.

Мы не можем также не отметить того явного ученичества у советской кинематографии, которое сказывается в новейших западноевропейских фильмах. Фильмы эти явно заимствуют у советского кино методологию пропагандистского политически-активного искусства. Массовые движения, коллективные декларации и пение в «Гей Руп!», сцены из «Вива Вилья!», показ производственных процессов в «Хлебе насущном» — все это явно напоминает методологию ряда советских фильм. И поневоле начинаешь думать, что, может быть, мы сами напрасно отказываемся от некоторых из этих в нашем же искусстве созданных приемов художественной пропаганды. Прекрасный режиссер Фридрих Эрмлер побоялся, например, дать в своих «Крестьянах» картину производственных процессов, образы радостного коллективного труда.

Из статьи «Международный смотр кинематографии. К итогам кинофестиваля в Москве», «Рабочий и театр», № 7, 1935.

Телевидение

„Летопись полувека"

П. Московский

Из огромного потока телевизионных передач в юбилейном 1967 году выделился и обратил на себя внимание многосерийный фильм «Летопись полувека».

50 серий — явление до сих пор небывалое. И дело не в числе серий. Поставить количественный рекорд не так уж сложно. Советское телевидение заявило «Летописью полувека», что оно может создавать произведения, определяющие его собственное лицо. В давние споры о роли и месте телевидения в семье искусств вторгся самый главный аргумент, результат его творчества.

В 50 серий (точнее говоря, в фильме 51 серия, так как «Год 1967-й» является уже первой картиной второй полусотни) вложено огромное содержание: полувековая история нашей революции, борьбы Ленина, партии и народа за укрепление Советской власти, защиту ее от врагов, создание прочной экономики, строительство коммунистического общества.

Когда работники Центрального телевидения приступали к решению идеи «Летописи», далеко не все верили в возможность ее осуществления. Когда были подготовлены к показу первые фильмы, далеко не все верили в их успех, думая, что хроникой далеких лет нелегко заинтересовать нынешнюю аудиторию, особенно молодежь.

Но когда «Летопись» фильм за фильмом, чередой завладела голубыми экранами телевидения, стало ясно: огромному коллективу штатных «летописцев» нашей эпохи в целом удалось создать серьезное произведение для телеэкрана.

Это стало ясно прежде всего из писем зрителей. Зрители признали «Летопись полувека» сильнейшим оружием в политико-воспитательной, пропагандистской работе.

Ведь, честно говоря, наши кинофильмы, театральные и телевизионные спектакли, романы и поэмы посвящены большее всего самой революции, гражданской и Отечественной

войнам, но значительно меньше другим, «невоенным» периодам нашей истории. Много ли у нас произведений о первых годах восстановления народного хозяйства после гражданской войны, периодах нэпа, широкого развертывания реконструкции экономики страны?

Что знает нынешняя молодежь об ударниках и стахановцах тридцатых годов, о романтике того этапа строительства, когда многое еще решалось мускульной силой, но уже свершался союз энтузиазма и знаний, плодом которого явилась передовая, могучая наука и техника нашего времени?

Отдельные фильмы, спектакли, книги на эти темы делают свое полезное дело. Но ведь они «отдельные», и увидеть их можно лишь от случая к случаю. Мы не изучили еще в достаточной мере эффективность цельного, систематического, последовательного воздействия наших воспитующих средств на людей. Телевидение помогло нам подойти ближе к этой немаловажной проблеме. Потому что у телевидения появилась своя постоянная аудитория. И наибольшим успехом у зрителей пользуются не единичные, случайные, пусть даже сами по себе интересные передачи, а постоянные рубрики, большие систематические циклы. Так было с «Огоньком», «КВН», «Горизонтом», альманахом «Подвиг», многосерийными телефильмами ГДР и Польши и т. д. Интерес к таким циклам снижается только тогда, когда передачи цикла становятся хуже, выдыхаются, как это случилось с «Огоньком» (за исключением, пожалуй, его праздничных выпусков).

Весь этот опыт в известной мере способствовал рождению идеи многосерийной «Летописи».

Документально показанная жизнь! Наверное, в этом главное условие успеха «Летописи полувека».

В нашей жизни были не одни только радости, было и горе. Были не только победы над трудностями, но и сами трудности. «Летопись полувека» рассказала о многих из них. Но рассказала так, что видно: каждый год нашей истории имел поступательное значение. Впрочем, нет, не каждый. Нам много мешали, шли против нас войной и тогда, конечно, отбрасывали назад. Но даже при этом наш народ, защитив страну, быстро набирал силы.

Необычайно важно, чтобы каждый знал и помнил историю первой страны социализма. Но особенно это важно для той молодежи, которая и родилась после войны и формировалась в сложный период послевоенной истории. Эта молодежь необыкновенно пытлива, она хочет знать, как мы жили и в двадцатые, и в тридцатые, и в сороковые годы, хочет понять источники животворной силы советского народа, преодолевшего трудности и преграды на своем пути.

Рассказать об этом можно разными способами. Радиовещание и телевидение в юбилейном году нашли много различных форм для пропаганды 50-летней истории страны.

Центральное телевидение избрало основной формой «Летопись полувека».

В чем преимущество этой формы?

О главном преимуществе мы уже говорили — это последовательное развитие темы в полном объеме ее хронологии.

Другое важное преимущество — емкость. Продолжительность демонстрации всего цикла составила свыше 42 часов, в среднем по 50 минут на каждую серию. Трудно предположить такую длительность фильма, если бы не телевидение. А это означает возможность в значительной мере преодолеть фрагментарность, неизбежную при решении крупных тем в фильмах обычной длительности.

Третье — возможность привлечь к созданию отдельных серий разные творческие группы, что в какой-то мере позволяет преодолевать штамп и однообразие, угрожающие любым многосерийным формам.

Я говорю: «позволяет преодолевать», а не «позволило преодолеть», потому что извест-

ная схематичность и наличие штампа в целом ряде серий снизили качественный уровень «Летописи», и в этом один из ее недостатков. Пусть специалисты скрестят свои критические шпаги и поспорят об этом, тут есть о чем поговорить, и разговор, несомненно, послужит на пользу, ибо многосерийность присуща телевидению и опыт «Летописи» должен быть продолжен.

Преимущества многочасового фильма позволили рассказать о многом. В статье перечислить рассказанное невозможно, да и не нужно. Скажем только, что авторы каждой серии с большим или меньшим успехом стремились передать дух, атмосферу времени — политическую обстановку, экономическую характеристику, международные события, нашу жизнь не только в столице, но и во всей стране. Само собой разумеется, что авторов «Летописи» интересует не только общая характеристика времени, но и быт, учеба, отдых народа, песни, которые он тогда пел, спектакли, которые смотрел.

Надо отдать должное работникам кинохроники. Труд этих летописцев никогда не пропадет, все сохраняется для истории. Какой мерой оценить драгоценные кадры живого Ильича, к сожалению — немногие кадры, знакомые нам до мельчайших деталей? Как благодарны сейчас все мы кинооператорам, их необыкновенному труду, такому скромному в своей обыденности и такому драгоценному в своей уникальности, такому вдохновенному в поисках лучшего творческого решения и такому героическому в силу сложности условий, часто сопутствовавших съемкам. (Нельзя не сказать: жаль, что имена этих операторов кинохроники отсутствуют в титрах серий — это несправедливо по отношению к ним.)

Теперь операторы кино и телевидения снимают неизмеримо больше, чем было возможно в те годы. Но это не означает, что мы можем быть расточительными. Нам трудно сказать, какие кинодокументы нашего времени понадобятся будущим историкам. Пусть они сами отберут то, что лучше всего поможет им понять наше время. И пусть администраторы прекратят недопустимый процесс уничтожения уникальных пленок, как это случилось с фильмом В. Микоши, снятым им в Стокгольме в 1962 году и посвященным пребыванию и деятельности там В. И. Ленина.

Авторы «Летописи полувека» отобрали из архива те документы, которые, по их мнению, наилучшим образом отражают первое пятидесятилетие Советского государства. В споре о качестве «Летописи» главным критерием и должна быть оценка верности отбора материала. При этом надо, конечно, учитывать, что «Летопись полувека» не есть изложение истории партии или истории государства. Создание телевизионными средствами истории КПСС и СССР, безусловно, необходимо, но это дело будущего. Опыт «Летописи» поможет в ближайшее время приступить к решению этой задачи.

Итак, «Летопись полувека» не история, но историческая хроника. Это публицистика, журналистский рассказ о стране, о судьбах людей, неразрывно связанных с судьбой страны.

Наибольшая ценность фильмов «Летописи полувека» в документальности. Соблазн вымысла, авторское стремление к образности повествования могли иногда незаметно увести от документальности к рассуждениям, не подтвержденным фактом. Такой путь при создании «Летописи» отвергался. Если уж в чем упрекать авторов, то в том, что иногда документализм, если он не был оплодотворен творческой мыслью, умелым режиссерским решением, смахивал на сухой перечень.

Насколько жизненными оказались страницы «Летописи», лучше всего говорят письма зрителей. Их очень много, этих писем. Наверное, потому, что много самих зрителей и немало тех, у кого фильмы «Летописи» затронули личные чувства.

В районе деревни Молотычи под Орлом в июле 1943 года советские танкисты, выполняя задание командования, захватили немецкий танк «тигр», взяли его на буксир и привели в расположение нашей части. Осматривая трофей, танкисты выбросили через башню «тигра» какие-то брюки, зацепившиеся при этом за конец ствола орудия. Увидев этот выразительный сюжет т. Фрейдлин из Сумгаита написал, что это он очищал танк, когда траектория полета брюк попала в поле зрения кинооператора. Этот кадр использован в фильме «Год 1943-й».

В фильме «Год 1918-й» показано празднование первой годовщины Октябрьской революции. В толпе мелькнуло лицо юной красавицы в белой шляпе. Когда этот кадр возник на экране, одна пожилая женщина в Днепропетровске упала в обморок — она увидела в кадре, снятом почти полвека назад, себя. «Очень прошу прислать фото моей мамы»,— пишет на телевидение ее дочь Е. И. Никульшина.

Член КПСС с 1917 года, персональная пенсионерка т. Монастырская сердечно благодарит за «Летопись полувека» и сообщает, что в эпизоде на КВЖД рядом с Блюхером она увидела своего мужа И. Н. Перепечко, члена Реввоенсовета, первого секретаря крайкома КПСС. «События тех лет очень близки мне, поскольку я в них сама принимала участие»,— пишет она.

Участник поездки с Максимом Горьким на теплоходе «Абхазия» А. М. Городецкий был взволнован эпизодом этого путешествия из фильма «Год 1930-й» и выразил готовность поделиться с авторами серии имеющимися у него материалами, фотографиями, воспоминаниями.

Все эти и многие другие примеры говорят о большой жизненной правде «Летописи». Это действительно главная причина успеха фильма. Но ведь каждый из этих примеров говорит о личной, прямой связи авторов писем с тем, что показано в «Летописи». Может быть, их взволнованность объясняется только этим обстоятельством?

Нет, это были бы слишком условный успех и весьма неглубокое его объяснение. Конечно, в пятидесяти фильмах себя или своих близких увидят многие тысячи людей, подобно тому как увидел председателя Реввоенсовета Каспийско-Кавказского флота Механошина житель г. Львова, член КПСС с 1918 года Тарансин, который сам был военным комиссаром этого фронта («Год 1918-й»), или подобно тому как многие наши современники увидели себя в заключительных сериях «Летописи».

Но ведь это — тысячи, а «Летопись» взволновала десятки миллионов. Почему? Потому, очевидно, что «Летопись» выявила сопричастность каждого к тому, что показано на экране.

Вот что пишут молодые.

Тов. Захаров из Ташкента: «Летопись полувека» вызвала большую радость и гордость молодежи за дела отцов и дедов, она помогает правильно оценить и понять сегодняшний день и задачи на будущее».

Студент Г. Давыденко из Запорожья: «Это волнующий фильм о пятидесятилетнем революционном пути нашей страны, достоверно воспроизводящий атмосферу жизни и труда нашего народа».

А. Ф. Краснолуцкий из Барановичей: «Не могу выразить словами того чувства патриотизма, которое вызывает фильм. С каким энтузиазмом работали наши отцы и старшие братья! Какая вера в дело партии Ленина!»

Учащиеся десятого класса из г. Михайловки Волгоградской области: «Мы с интересом смотрим цикл фильмов «Летопись полувека». Мы готовим концерт, который начинается большим литературно-музыкальным монтажом. Мы очень просим прислать нам текст вступления к первой серии «Летописи».

ЦК ВЛКСМ принял постановление «Об использовании телевизионного фильма «Летопись полувека» в коммунистическом вос-

питании молодежи». В комсомольских организациях проводятся коллективные просмотры фильма, его обсуждения, материалы «Летописи» используются в школах политического просвещения, на встречах молодежи с ветеранами партии, на собраниях и диспутах.

Большое значение придают «Летописи полувека» партийные организации, много откликов поступает от коллективов трудящихся, от старых большевиков, от семей и отдельных зрителей.

●

Жюри Второго Всесоюзного фестиваля телевизионных фильмов присудило «Летописи полувека» Большой приз. Отмечен премией фестиваля фильм «Год 1946-й».

Естественно, что не все ее серии одинаково получились. Естественно также и то, что внутри каждого фильма, будь то хороший или просто удовлетворительный, есть эпизоды наиболее удачные, выделяющиеся из других, а есть и слабые.

Говорят, что если смотреть фильмы «Летописи» подряд, то замечаешь однообразие материала. Дробность по времени (стоило бы формировать серии по более крупным периодам времени, а не год за годом, говорили некоторые) ведет к стилистическим повторам, к дублированию тем.

Думаю, что это впечатление зависит и от того, *как* смотреть фильмы. Как раз очень интересно замечать, что машинная техника любого года немного отличается от того, что было показано в предыдущем году. Это отличие особенно заметно через большие периоды, но ведь важно видеть не результат, а процесс развития. Тогда осмысливается вся логика движения страны от первого советского трактора до первого советского спутника.

Но самое важное увидеть этот процесс не на машинах, а на людях. Не знаю, кто как смотрит, но многие зрители увидели ту кузницу, в которой выковывался большевистский характер недавно скончавшегося председателя колхоза «Рассвет» Кирилла Орловского («Год 1951-й»). Ведь события каждого года откладывали на нем, на других, на всех нас свой отпечаток.

Советские люди... За рубежом все время удивляются нам. А порой мы и сами удивляемся самим себе, если находим минуту остановиться, подумать и посмотреть на своих соотечественников как бы со стороны. Вот такую возможность дал нам фильм режиссера И. Беляева «Год 1946-й». Там есть удивительные кадры, наполненные мыслью и раздумьем о характере советского человека.

Трудность была не только в *отборе* материала. Надо, чтобы старая пленка обрела вторую жизнь, чтобы не просто воспроизвела хроникальную информацию, снятую для зрителя, пришедшего в кинотеатр в таком-то году, а помогла нам теперь, через многие годы, понять и осмыслить сущность далекого времени.

Отбирать приходилось не только из киноархива. Находили документы, реликвии и снимали их специально для «Летописи». Взяли фотографии Курчатова и на их фоне воспроизвели запись его речи. А в фильме «Год 1946-й» заставили его же фотографии выражать эмоции. Это было в те дни, когда академик Курчатов и его помощники в знаменитой палатке работали над первым реактором и искали способ управления атомом. Они выполняли задание родины, от успеха которого могли в дальнейшем зависеть ее судьбы. Что могут сказать зрителю кинокадры или фотографии палатки, приборов, реактора, внешне ничем не выразительные? Но вот — глаза... Они могут сказать все. И говорят. Крупным планом умные, задумчивые, ищущие глаза. Глаза ожидающие, напряженные. И, наконец, глаза, радостно улыбающиеся, торжествующие. Атом есть! Теперь он будет подчинен советскому человеку!

Еще об одном приеме, использованном в фильмах «Летописи». Это тематический реф-

рен. Если нужно выделить какую-то важную тему, фильм возвращается к ней несколько раз, прерывая хронологию повествования. Для «Года 1946-го» такой темой явилась ответственность немецко-фашистских военных преступников, виновных в страшных преступлениях второй мировой войны. Нюрнбергский процесс, его решающие этапы и завершающий эпизод возмездия — вот тема года, подводившего один из итогов минувшего и переходившего к восстановлению того, что было разрушено.

Авторы фильма тут же предупреждают, чтобы не было благодушия, — в американском городе Фултоне Уинстон Черчилль в присутствии Гарри Трумэна закладывает первый камень в фундамент холодной войны капиталистического Запада против нас. Классовая сущность рьяного ставленника капитализма заговорила, привела в движение силы, долженствующие остановить упрочение мирового социализма, укрепление и развитие Советского Союза.

Может быть, кто-либо создаст небезынтересную статистику событий, имен, фактов, составляющих «Летопись». Было бы интересно издать пересказы содержания каждой серии, в которых были бы опубликованы наиболее выразительные кадры из них. Безусловно, стоит повторять показ «Летописи полувека» по телевидению и тиражировать ее для использования целиком или частями в клубах, а может быть, и в кинотеатрах.

Но для этого надо бы исправить недостатки, видимые и невооруженным, зрительским, и опытным, критическим, взглядом.

Времени у творческих групп было мало, поэтому фильмы не свободны от неряшливости в монтаже, от ошибок фактических, от несинхронности изображения и текста.

В ритме боевика

Т. Хлоплянкина

Прежде чем состоялась премьера этого фильма, телевидение показало один отрывок из него в очередной передаче «Кинопанорамы».

Вообще надо сказать, что на телевидении слишком уж увлекаются демонстрацией фрагментов, которые порой выбираются поспешно, случайно и дают совершенно неверное представление о будущем фильме или же вовсе гасят интерес к нему.

С «Балладой о комиссаре»* было не так. Это название, само по себе довольно невыразительное, сразу запомнилось, как только нам показали коротенький отрывок — начало фильма.

Мы увидели стоящие друг против друга две маленькие группы людей, кажущиеся особенно маленькими потому, что стояли они среди огромного и пустого поля. Это был расстрел: чекисты приводили в исполнение приговор над группой белогвардейцев. И один из приговоренных, князь, запальчиво, нервно, словно торопясь доказать свое равнодушие к смерти, перед тем как прозвучат выстрелы, рассказывал какую-то ерунду, глупую карточную историю. В его неестественно вывернутой шее, в чертах длинного холеного лица, в ничтожности того, о чем он говорил в последние секунды жизни, было что-то жалкое, потому что его никто не слушал, никто не замечал и не мог заметить этой ненужной, надрывной игры. Его товарищи думали о смерти и молчали. А комиссар, читавший приговор, слишком ненавидел тех, кто перед ним стоит, чтобы вникать в их настроения. Небритый, усталый, с перевязанной головой, комиссар был настолько далек от всякой рисовки, что, в нарушение всех рыцарских законов уважения к противнику, не выполнил последней его воли—не дал покурить. А затем, когда приговор был приведен в исполнение, у комис-

* Автор сценария В. Потейкин (по рассказам Вс. Иванова). Режиссер А. Сурин. Оператор В. Ошеров. Художник Л. Перцев. Композитор А. Муравлев. «Мосфильм», 1967.

сара не хватило пули, чтоб пристрелить раненого князя, и он пошел прочь, полный презрения к тому, кто умирал сейчас на земле.

Собственно, вот и вся сцена. Очень небольшая, она, однако, дает возможность о многом поговорить. Например, об остроте столкновения не просто двух характеров, но двух мировоззрений, двух полярно противоположных отношений к жизни. И об умении автора экранизации В. Потейкина, положившего в основу своего сценария рассказы Всеволода Иванова, как-то сразу ввести нас в суть конфликта, буквально приковать к экрану, что особенно ценно и трудно, поскольку речь идет не о доброжелательном кинозрителе, а о его гораздо более капризном и рассеянном собрате — телезрителе. Больше же всего радует та серьезность, с которой молодой режиссер А. Сурин относится к работе с актерами: Ю. Назаров в роли комиссара Фадейцева и В. Шульгин в роли князя превосходно играют и по внешности, по типу, по манере говорить, молчать, держаться удивительно точно подходят к своим персонажам, что, конечно, является результатом долгих поисков режиссера.

Одним словом, если бы на наш суд был представлен только этот отрывок, задача рецензента была бы куда проще. Но спустя некоторое время мы увидели весь фильм, и говорить о нем стало труднее. Почему? Ведь он ничего не убавил, наоборот, прибавил еще одну безусловную актерскую удачу: очень интересно, с какой-то задорной непосредственностью сыграла Г. Польских роль Анны, простоватой и поначалу немного неуклюжей, а затем как-то внезапно повзрослевшей дочери егеря. Да и в смысле сюжета авторы вроде бы не обманули наших ожиданий: за напряженной завязкой следует еще более напряженное, острое, изобилующее выстрелами и приключениями действие.

Оказывается, князь, которого Фадейцев не сумел пристрелить, выжил. И вот уже не он в плену у комиссара, а комиссар стоит перед ним. Кажется, расправа неминуема, но князь откладывает расстрел до утра, чтоб помучить комиссара долгим ожиданием смерти. Утром Фадейцева ведут на расстрел, но ему удается бежать. Его ищут, в какой-то момент настигают, но он снова вырывается из рук преследователей, на этот раз вместе с Анной, и вновь погоня, свист пуль над головой, прыжки с высоких скал, бегство через лес, и по воде, и сквозь мрак пещеры — не оторвешься от телевизора!

Уж кажется, куда острее, куда напряженнее! Но первоначальное представление о фильме, такое ясное и цельное, как-то тускнеет, расплывается, и вот уже вместо определенного «нравится» хочется употребить другое слово, которым очень часто пользуются зрители, когда им трудно разобраться в своих ощущениях. Слово это — «ничего». Но, собственно, почему «ничего»? Откуда оно взялось, это неопределенное «ничего»?

По-видимому, с «Балладой о комиссаре» произошло то, что очень часто случается с художественными произведениями: едва родившись, фильм начал жить по собственным законам. Молодые же авторы не сумели или не захотели поразмыслить, в чем своеобразие их картины, и прислушивались более всего к тем требованиям дня, к той, если хотите, «антимоде», которая возникла как реакция на нудный, тягучий псевдопсихологизм.

Дерзкое намерение авторов сложить свою балладу в ритме и темпе боевика само по себе нисколько не предосудительно, тем более что мы и впрямь стосковались по остросюжетности и занимательности. Не будь отличной первой сцены, не о чем было бы особенно и сокрушаться. Но оказавшись в страшную минуту расстрела друг против друга — князь с его ненужной, надрывной бравадой и комиссар, чья ненависть слишком органична и велика, чтобы искать какие-то способы ее проявить,— эти два героя сразу же вступили в

отношения, гораздо более сложные, чем те, на какие их толкнуло дальнейшее движение сюжета. Здесь могла пойти речь о непримиримости и жестокой ясности эпохи, которая исключала компромиссы. А свелось все в конечном счете к проблеме, кто из героев кого поймает, причем в фильме все это в известной мере дело случая: сперва один револьвер дает осечку, затем второй... Для приключенческого сюжета чересчур много промахов и осечек, а для углубленного исследования характеров слишком много шума, беготни.

В принципе, конечно, глубина характеров вполне может быть выражена в остром, динамичном сюжете. Но молодые кинематографисты слишком увлеклись чисто внешним движением интриги. Режиссер, актеры, оператор В. Ошеров на протяжении всего фильма работают так же профессионально, как в начале, но им не удается добавить почти ни одного штриха, ни одного слова к тому, что они смогли сказать о своих героях в течение первых нескольких минут, и это рождает странное ощущение застоя в наполненном движением фильме.

Вчера слово «боевик» было бранным. Сегодня оно звучит как похвала. А на самом деле оно не является ни тем, ни другим. Просто это один из способов организации материала, причем отнюдь не универсальный, не на все случаи жизни пригодный. В конечном счете, не мода, а только жизненный материал и сверхзадача художника могут диктовать форму будущему кинопроизведению. Вот то немногое, что хочется сказать молодым и, несомненно, способным авторам.

Рассказ о простом герое

Г. Копалина

«Ж и в ы е, п о й т е о н а с! *Мишка*».

Неизвестный матрос написал эти строки в сорок первом, когда погибали последние участники кронштадтского десанта...

Так начинается телевизионный фильм Свердловской студии телевидения, рассказывающий о мужественной и трагической судьбе человека — одного из тысячи героев кронштадтского десанта*.

Не зарастают тропы к братским могилам. Время рубцует раны, сглаживает горе потерь, но оно не в силах заставить память забыть о героях, известных и неизвестных, отстоявших честь и свободу Родины.

Сегодня, через двадцать с лишним лет, отделивших нас от военных бед, художники находят новый смысл в том, что происходило на фронтах и в тылу войны, находят слова и краски, создавая образ советского человека-воина. И в этом ряду особое место принадлежит телевидению, которое как бы поднимает первый пласт в благородном и трудном деле — в поиске неизвестных героев. Цикл Сергея Смирнова «Рассказы о героизме», репортажи из городов-героев, волнующие встречи однополчан или родных, потерявших друг друга в суровые дни войны, очерки о неизвестных героях. Телевидение помогло найти многих, кого считали погибшими, рассказало правду о героях, которых мы не знали...

Телефильм рассказывает о необыкновенной судьбе обыкновенного человека, участника кронштадтского десанта Павла Добрынина. Картина начинается трагически. В теплый, радостный весенний день хоронили героя фильма. Эти кадры не были предусмотрены сценарием, но случилось непредвиденное, несправедливое... Его долгие годы считали пропавшим, долгие годы ждала его заслуженная награда, его нашли, он поведал нам свой

* «Ж и в ы е, п о й т е о н а с!». Режиссер, автор сценария и дикторского текста В. Вольф. Оператор В. Тихонов. Свердловская студия телевидения, 1967.

бесхитростный рассказ о тяжелой судьбе своей, о том, что не рассказывал даже жене, старшему сыну своему, о пережитом тогда, в сорок первом. Печальные кадры похорон сменяются кинорепортажем о Добрынине, о встрече с однополчанами, воспоминаниями о боевом прошлом. Это рассказ, скупой по приемам, по стилю повествования, несмотря на то, что в нем использованы кадры военной хроники и зафиксированы встречи однополчан, вручение награды Добрынину, включено его выступление по телевидению В картине нет художественных открытий, нет «особого» режиссерского почерка, операторская работа также ничем не выделяется, но в фильме раскрыт образ человека, образ героя, каких много.

В прошлом году на Первом Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов еще один фильм Свердловской студии телевидения также привлек всеобщее внимание. Этот фильм-интервью «Нурулла Базетов» тоже не удивил нас открытиями. Кроме одного — открытия человека. Оба эти фильма роднят, объединяют огромный интерес к человеку и умение передать этот интерес и восхищение телезрителям. Может быть, этот творческий поиск становится хорошей традицией, принципом работы Свердловской студии телевидения?

Если в фильме «Нурулла Базетов» выдержан единый принцип повествования — интервью и интересный собеседник «раскрывается» перед зрителем через вопросы интервьюера, через личное восприятие кадров старой хроники и т. д., то во втором фильме такого единого принципа нет: мы следуем за героем по местам бывших боев, на встречу с боевыми друзьями, слушаем его рассказ по телевидению...

Иногда камера отрывается от лица своего героя и, следуя за его рассказом, переносит нас на поля былых сражений, в подвалы Петергофского дворца.

Подвалы разрушенного дворца... Здесь гремела с патефонных пластинок мелодия «Катюши»: она заглушала крики истязаемых людей. Об этом трудно вспоминать. Об этом не хочется вспоминать. Но нужно, чтобы знали сегодняшние молодые, какие муки приняли на себя отцы.

Герой все эти годы скрывал кровавые звезды на груди. Он выжил, он вынес все.

Авторы фильма рассказывают нам о трудоемких и кропотливых поисках материалов. «Мало кто знал правду о кронштадтском десанте,— говорится в фильме. — Считали, что он был разгромлен при высадке. С посмертных записок, с документов фашистских архивов начался поиск».

В проржавевших матросских флягах находили люди посмертные записки десантников. Одна из них кончалась словами:

«Живые, пойте о нас! *Мишка*».

Живые поют о вас.

Путешествия в страну насекомых

В 1946 году на Каннском кинофестивале впервые был присужден Большой приз советскому научному фильму. Это была работа режиссера Андрея Васильевича Винницкого «Солнечное племя» — удивительно поэтичное произведение, раскрывающее тайны жизни пчелиного улья. Ныне А. В. Винницкому, одному из старейших советских режиссеров, исполнилось 70 лет. О его творческом пути, о созданных им фильмах рассказано в очерке кинодраматурга Эм. Двинского.

У Эдгара По есть рассказ, герой которого однажды увидел за окном своего дома медленно двигавшегося по гребню холма огромного невиданного зверя с покрытым синеватой броней телом, шестью волосатыми ногами и грозной бронированной головой, перед которой торчали тяжелые зазубренные, изогнутые мечи. Перспективное смещение нарушило масштабы, и таким грозным исполином показался человеку маленький жучок, ползущий по оконному стеклу перед самыми глазами.

Действительно, стоит представить себе любое насекомое увеличенным во много раз — и оно превращается в чудовище. Этим не раз пользовались писатели-фантасты, наделяя жителей неведомых миров внешностью гигантских насекомых.

И вот однажды мы увидели фантастику воплощенной в жизнь. Нашелся человек, который показал нам бабочку в рост человека. Ее крылья были похожи на паруса, а усики — на длинные гибкие копья. Зеленая мохнатая гусеница, изгибаясь огромным телом, ползла, словно танк, и ненасытной узкой пастью пожирала, пожирала, пожирала зеленые листья. Паук величиной с лошадь затаился у своей сети, и мы заглянули во все его восемь холодно мерцающих глаз, рассмотрели шесть пар длинных ног с острыми когтями...

Человек, превративший насекомых в гигантов, не собирался пугать людей чудовищными монстрами. Он совершил эту трансформацию с помощью киноаппарата, и двигала им любовь к природе, неугасимое восхищение ее чудесами. Благодаря ему, старейшему советскому кинорежиссеру Андрею Васильевичу Винницкому, перед миллионами зрителей впервые открылся на экране удивительный мир насекомых.

Почти сорок лет назад А. В. Винницкий предпринял первую киноэкспедицию в страну этих маленьких существ, страну, самую большую по числу населения и по бесконечному разнообразию видов, среди которых около миллиона открытых наукой и, пожалуй, столько же неоткрытых: летающих, ползающих, плавающих, заполнивших все материки, кроме ледяной Антарктиды. Винницкий, биолог по образованию и влечению сердца, был убежден, что в природе после человека наиболее интересны именно насекомые с их удивительными, передающимися из поколения в поколение инстинктами, с их поражающей воображение целесообразностью поведения, их действиями настолько точными, что сторону сота даже предлагали взять за эталон меры. Показать на экране таинственную жизнь насекомых, раскрыть перед зрителями путь развития от яичка до взрослого существа — что может быть заманчивее!

Винницкий в ту пору только начинал свою кинематографическую деятельность и, конечно, не догадывался, какие трудности ждут его, не знал, как мало приспособлен был киноаппарат для съемок героев столь небольшого размера и скрытного нрава. Самое появление молодого биолога на киностудии было достаточно случайным, он был направлен в ВУФКУ профсоюзной организацией. До этого он вел в годы гражданской войны на Украине революционную работу в подполье, выступал против белогвардейцев и петлюровцев, и петлюровский атаман Ананий Волынец даже назначил награду за его голову. После победы Советской власти Винницкий работал в Киевском губполитпросвете, был директором Всеукраинского исторического музея, организовал Киевский музей русского искусства.

В 1928 году с профсоюзной путевкой в руках он предстал перед членом правления ВУФКУ бывшим матросом Павло Федорови-

чем Нечесом. Без тени сомнения Нечес заявил:

— Ты у нас, Винницкий, будешь кинорежиссером!

Винницкий считал, что совсем не подготовлен для такой роли.

Но Нечес настаивал:

— Как это ты отказываешься быть режиссером? Ты ж в университете учился, а у нас есть режиссеры — и гимназии не кончали.

В конце концов Винницкий предложил компромисс:

— Как биолог, я мог бы снимать научные фильмы...

— Ну, давай научные... Это для народа тоже надо.

Так начал свой путь в кинематографе режиссер, которому суждено было через полтора десятка лет впервые вывести советскую кинематографию на пьедестал почета в Канне.

Первый самостоятельный фильм Винницкий снял в 1929 году. Это была тридцатиминутная повесть о всем известной бабочке-боярышнице «Жизнь бабочек». Зрители увидели на экране, как бабочка откладывает яички, как из них развиваются личинки-гусеницы, как гусеница превращается в куколку, а из куколки появляется легкокрылая бабочка. На этой работе молодой режиссер убедился, что охота с громоздким киноаппаратом куда сложнее, чем обычная работа энтомолога, вооруженного легким сачком, пинцетом, несколькими баночками и коробочками. И если знаменитый француз Фабр, автор многотомного труда о жизни насекомых, сетуя на капризное энтомологическое счастье, говорил: «Вы бежите за ним и не встречаете его. Вы забыли о нем, а оно стучится в вашу дверь»,—то кинематографисту-энтомологу никогда не приходится встречать счастье у дверей. Каждая его удача — результат долгих трудов, многочисленных экспериментов, каждый кадр требует изобретения новых приспособлений, уловок, хитростей.

«Солнечное племя»



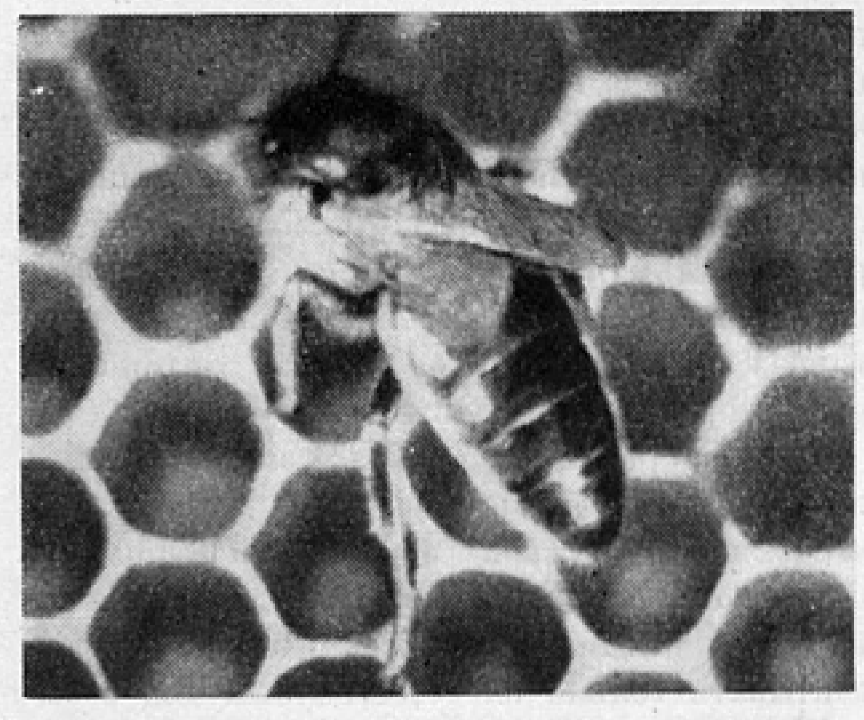
Ведь насекомое невозможно выдрессировать, заставить сделать то, что нужно режиссеру, оно подвижно, выходит из кадра, выходит из фокуса, боится яркого света, нередко гибнет под горячими лучами осветительных приборов.

Кроме кинематографических трудностей возникало немало препятствий, обусловленных самой природой. То личинка, которой по всем расчетам пора было стать куколкой, оказывалась гнездом червяков-паразитов, и они во время съемки выползали наружу, то вместо ожидаемой бабочки из куколки вылезал жук-наездник. Винницкий не выбросил испорченных планов, эти вылазки врагов бабочки стали перипетиями сюжета.

В фильме «Жизнь бабочек» Винницкий материалистически показал величайшее значение инстинкта в жизни животных. Кажущаяся разумность их поведения — только цепь инстинктивных действий, передающихся по наследству на протяжении тысячелетий.

Через несколько лет, когда А. В. Винницкий был приглашен в качестве режиссера на работу во Всесоюзный институт экспериментальной медицины и работал в Колтушах над фильмом об опытах по изучению высшей нервной деятельности у шимпанзе, фильм «Жизнь





бабочек» смотрел великий русский ученый И. П. Павлов. Зафиксированные кинокамерой подробности жизни боярышницы произвели огромное впечатление на Павлова. Особенно поразил его эпизод, в котором клоп нападает на гусеницу и точным уколом в нервный узел парализует ее.

— Я ручаюсь,— сказал И. П. Павлов Винницкому после просмотра,— что девяносто процентов специалистов никогда не видели тех процессов, которые вы сняли! На мой взгляд, кино — такое же орудие научного исследования, как микроскоп и телескоп.

Работа в Колтушах дала возможность А. В. Винницкому совместно с оператором Г. А. Бруссе запечатлеть на пленке гениального ученого, которому тогда было уже 84 года. До того И. П. Павлов не позволял себя снимать, находя в этом элемент саморекламы, он считал, что люди должны интересоваться результатами трудов ученого, а не его личностью. Андрей Васильевич справился с заданием, и в результате на свет появился уникальный фильм «Несколько эпизодов из жизни Ивана Петровича Павлова» — кинодокумент, сохранивший для потомства облик ученого.

В 1936 году, закончив большой шестичастевый фильм «Человек и обезьяна», Винницкий вновь возвращается к своей первой любви — насекомым: он создает на Ленинградской студии серию короткометражных фильмов о великом инстинкте, доказывает на ярких примерах, что инстинкт не имеет ничего общего с разумом, что он шаблонен, слеп, ограничен. Это вышедшие в 1936—1939 годах ленты «Муравей-амазонка», «Пауки», «Муравьи», «Кольчатый шелкопряд», «Аммофила», «Инстинкт насекомых». Тот, кто видел эти работы, никогда их не забудет.

Подробное знакомство со всеми деталями жизни насекомого — героя фильма, его повадками, биологическими стадиями развития — это главное, с чего начинает Винницкий работу над фильмом.

— Огромную помощь мне оказывали работы А. Фабра своими точными, почти протокольными описаниями,— рассказывает Андрей Васильевич.— Но все же я никогда не начинал съемок, пока не становился очевидцем всех этапов жизни насекомого.

И бывали случаи, когда кинематографисту удавалось узнать нечто новое, неизвестное специалистам. Так Винницкий сумел разга-

дать загадку, долго мучившую Фабра, который в течение ряда лет наблюдал за особым видом черной осы—«анафемский сфекс» и не мог установить, какое именно насекомое парализует оса, чтобы отложить на него свое яичко. Кадры из фильма, снятого Винницким, ответили на вопрос и были воспроизведены в научных трудах известного советского энтомолога профессора С. И. Малышева.

Там, где режиссер фильма о зверях, птицах имеет возможность прибегнуть к дрессировке, чтобы заставить своих персонажей выполнять перед камерой нужные действия, там кинематографист, снимающий насекомых, может рассчитывать только на естественный ход событий, собственное терпение и точное знание всей последовательности звеньев процесса жизни маленьких героев, только тогда его камера окажется готовой к съемкам в нужное время и в нужном месте.

Уникальные эпизоды, снятые Винницким,— свидетельство того, что Винницкий не только терпеливый и знающий наблюдатель. Его фильмы — творения художника. В них всегда наличествует напряженный сюжет, всегда есть столкновения, конфликты, борьба, всегда есть философская мысль.

Можно представить, как много труда потребовалось, чтобы заснять скрытую в глубинах муравейника жизнь насекомых, зафиксировать на пленке схватки амазонок и рыжих муравьев (фильм «Муравей-амазонка»). Были изобретены плоские клетки, сверху и снизу закрытые прозрачными стеклами. Внутрь клеток насыпали песок и поселяли там муравьев. Насекомые сами строили в песке пещерки, рыли ходы, перетаскивали сюда личинок и коконы, вели бои с врагами. В искусственных, доступных для наблюдения условиях шла нормальная муравьиная жизнь.

В каждом новом фильме Винницкий ставил перед собой все более сложные задачи, старался все глубже проникнуть в тайны природы, раскрыть диалектическую взаимосвязь различных явлений. Он привлек на помощь такие замечательные кинематографические средства, как ускоренная съемка, макросъемка. Мельчайшие детали строения насекомого увеличились на экране в сотни раз, стремительные, неуловимые движения замедлились, стали доступны для наблюдения.

Встреча А. В. Винницкого с кинодраматургом И. А. Васильковым, тоже большим любителем природы и биологом по образованию, привела к рождению нескольких новых интересных фильмов, вершиной которых стало замечательное произведение советской кинематографии «Солнечное племя». Создатели его на целый час переносят зрителей внутрь пчелиного улья, и мы становимся свидетелями самых интимных тайн жизни крылатого племени.

В 1946 году на знаменитый Каннский фестиваль, избалованная публика которого привыкла видеть на экране самых прославленных кинозвезд, Советский Союз представил этот фильм без звезд, без героя и героини, без запутанного сюжета, без грандиозных декораций, фильм, начисто лишенный шикарного антуража супербоевиков. И тем не менее фильм «Солнечное племя» в равном состязании с художественными лентами многих стран стал победителем. Взыскательное жюри наградило советский фильм высшей премией.

И было за что. Перед публикой раскрылось на экране небывалое, сенсационное зрелище. Одни крупные планы были ошеломляющими: граненые многофасеточные глаза пчелы, ее хоботок, погружающийся в недра цветка, корзиночки на задних ножках, в которые пчела складывает пыльцу, шипики на средних ножках — ими она извлекает комочки пыльцы из корзиночек и сбрасывает в восковую ячейку...

Но чем дальше развивался фильм, тем более захватывающее впечатление он производил. Мы узнаем, как четко организована жизнь в улье, как строго разграничены обязанности его многотысячных обитателей. Новорожден-

ные пчелки уже через несколько часов приступают к работе, становятся уборщицами, тщательно очищают соты, вылизывают их языками. Проходит три дня — и молодые пчелы принимают обязанности воспитательниц, кормилиц, они выделяют молочко, готовят корм для личинок, ухаживают за маткой и кормят ее. По истечении десяти дней железы пчел начинают выделять воск и пчелы берутся за новую профессию—в полной темноте они строят новые соты. Есть пчелы-кладовщицы: они встречают сборщиц у входа в улей, принимают у них нектар, складывают его в хранилища, перекладывают по мере созревания в другие кладовые. Есть пчелы-вентиляторщицы: быстро вращая крылышками, они непрерывно поддерживают приток свежего воздуха в улей, обеспечивают созревание меда. С 16-дневного возраста пчелы становятся солдатами, они охраняют вход в улей, сражаются с непрошеными пришельцами и самоотверженно жертвуют жизнью, спасая племя от вторжения врагов. Мы видим на экране бои с осой, с шершнем, с мышью и даже с медведем. С двадцатого дня пчелы начинают вылетать за нектаром, пыльцой.

Незабываемы кадры, где показана схватка двух маток: в улье не может быть больше одной матки, она единственный продолжатель рода. Постоянно охраняемая пчелами, она целые дни движется по сотам, откладывая в каждую ячейку одно яичко. С удивлением мы узнаем, что пчелы умеют даже передавать информацию. Найдя богатое нектаром поле, пчела исполняет особый танец и увлекает за собой на открытое ею место вереницы других сборщиц.

Поведение пчел, их жизнь кажутся наблюдателю вполне сознательными, поступки их словно подсказаны разумом. Но фильм наглядно объясняет, что все действия пчел диктуются древним инстинктом, приобретенным в процессе борьбы за существование в течение тысячелетий.

Об этом фильме можно рассказывать часами. К сожалению, мы не можем дать совет посмотреть его, так как кинопрокат не сумел сохранить уникальное произведение, копий нет, погиб и негатив. Трудно понять причины такого варварского отношения к шедеврам нашей кинематографии.

В 1958 году вышел еще один фильм А. В. Винницкого и И. А. Василькова «В стране нектара». И эта работа завоевала большой приз на Пражском фестивале.

...Андрей Васильевич Винницкий уже десять лет не работает в кино. И об этом тоже стоит пожалеть. Он мог бы подарить зрителям еще немало хороших фильмов, воспитывающих любовь к природе, прививающих материалистическое понимание мира.

...Летом в лесу под Касимовым можно встретить высокого стройного седого человека. Его обветренное загорелое лицо с круто врезанными морщинами, легкий шаг бывалого пешехода заставляют вспомнить знаменитых путешественников — Амундсена, Ливингстона. Он живет в палатке вдвоем с собакой. Ловит рыбу на берегу тихой Оки. И продолжает охоту за своими любимыми насекомыми, наблюдает их жизнь, проникает в их тайны, записывает увиденное и обещает рассказать о своем опыте, о своей долгой жизни и работе над фильмами в книге воспоминаний.

Андрею Васильевичу исполнилось 70 лет. И мне хочется закончить эти короткие записки пожеланием доброго здоровья и благодарностью за то, что он успел сделать в научном кинематографе.

Э. ДВИНСКИЙ

Среди актеров

Георгий Вицин

Мы сидим в Ермоловском театре, в артистической уборной — темной, как исповедальня.

— Актерством заболел еще в школе и после восьмого класса — в начале тридцатых — пошел в недавно организованную студию имени Щепкина при Малом театре. Прибавил себе год, поступил. Хотел играть комедийные роли.

Уже тогда была у него своя теория по этому поводу, но об этом позже.

— Через год отчислили из школы-студии за «легкомысленное отношение к учебному процессу».

Он не сдался. Только повзрослел. Подал документы в студии сразу трех театров: к Алексею Денисовичу Дикому, в театр Революции и в МХАТ-II.

— Приняли сразу во все три студии. Выбрал МХАТ-II: нравились актеры этого театра, их отличная техника, умение — при полном перевоплощении в образ — не забывать о личном, актерском, человеческом отношении к образу, к разыгрываемым перед зрителем событиям.

Сейчас мы сказали бы: брехтовский принцип. Или иначе: вахтанговский метод. Тогда у нас еще мало знали о Брехте. Но не случайно потом, после расформирования МХАТ-II, такие ученики его студии, как Николай Гриценко и Юрий Любимов, стали вахтанговцами. Не случайно Юрий Любимов сейчас — главный режиссер театра на Таганке, в котором слились принципы Станиславского и Брехта, Вахтангова и Мейерхольда.

— Я пошел не к вахтанговцам и не в студию Станиславского, куда поступило тоже немало студийцев МХАТ-II. Пошел к Николаю Хмелеву, набиравшему свою студию. Хмелев доделал во мне актера. Именно д о д е л а л — главное заложено было воспитателями студии — Серафимой Германовной Бирман, Владимиром Николаевичем Татариновым и любимейшим из учителей Аркадием Ивановичем Благонравовым, у которого основным педагогическим принципом было расположить к себе начинающего актера, заставить его не стесняться, исподволь раскрыть свои возможности. Благонравов проводил свои этюды-импровизации шутя, словно забавляясь, ничего не навязывая и притом тактично направляя ученика, давая ему элементы системы. Хмелев эти элементы закрепил на практике.

А практика пришла сразу же: Вицин попал на гастроли.

— Поехали в поездку, как в сказку: почти два месяца по Кавказу. Актер, игравший Елесю в пьесе Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын», заболел. И дали мне впервые главную роль. Сначала играл под суфлера. Кто сам этого не испробовал — не поймет. Проклял я тогда каторжный актерский труд и задумал бросить это дело. Вот уже тридцать два года бросаю.

Долго думал: а кем я буду? Правда, тянуло всегда меня изобразительное искусство — скульптура, живопись, в особенности портрет. Это увлечение, кстати, и дочери своей я передал по наследству. Нет, это не хобби. Знаете, Чехов называл литературу своей любовницей. Вот, наверное, и мне можно сказать то же о живописи. Для меня важно индивидуальное в искусстве. Актерство — вы меня поймите правильно, я сам актер и потому могу такое сказать — стадное дело. Трудно порой себя раскрыть. Долго я не понимал: зачем режиссер, почему мешает? Даже стыдно было повторять за режиссером не тобой найденное. Позже понял я, что режиссером нужно родиться.

— А почему вы поздно пришли в кино?

Вицин смеется:

— Очевидно, не возбуждал любопытства в кинематографистах. Неброский я человек, а в годы молодости — тем более: худой, нос длинный. Но в кино мне повезло: сразу столкнулся с настоящими мастерами, которые мне многое открыли. Сначала — было это вскоре после окончания войны — Михаил Ильич Ромм пригласил на главную роль в задуманном им фильме по сатирико-фантастическому сценарию «Ключи счастья». В нем, в частности, речь шла о том, что люди двухтысячного года глотают «волшебные» лепешки и, меняясь с годами внешне, сохраняют бодрость духа. Живут в своих канцеляриях без отпуска и вот впервые за много лет попадают на лоно природы. Открывают для себя радости мира: ловят бабочек, играют в прятки...

Фильм не был снят. И если бы не попал я на «Ленфильм», не знаю, попал бы вообще на экран или нет. Работали мы с Григорием Михайловичем Козинцевым: в фильме «Белинский» я получил роль Гоголя. Вот как худоба и длинный нос пригодились.

Биографические фильмы конца сороковых — начала пятидесятых годов... Белинский, похожий на Римского-Корсакова, оба вместе на Глинку, а заодно и на Александра Попова. Хорошо загримированные актеры цитировали классические тексты и разыгрывали не сами события, а известные по школьным хрестоматиям схемы событий.



Не избежал этих недостатков и фильм «Белинский». Схематичными выглядели Белинский — центральная фигура — и его сподвижники. Но вот появился на экране Гоголь — Вицин. И с ним — что-то живое, горькое, мятущееся...

— В фильме был такой длинный кадр: план Гоголя, крупно взятый, и Гоголь там говорит так примерно: мол, если чувствуешь, что написал бессильное,— сожги. Слова страшные, а я подумал: именно здесь и нужно Гоголю улыбнуться, изнутри как-то...

Гоголь у Вицина не походил на истеричного хлюпика. Он улыбался тихой какой-то, изнутри вырывающейся улыбочкой. Гоголь в фильме Козинцева был трагичен. Да и каким же может быть Гоголь времен «Выбранных мест из переписки с друзьями»?! Образ писателя приобретал в фильме объемность. Если — по сценарию — прочие «великие люди» на экране декламировали отношение того или иного классика к событиям, уже свершившимся, то Вицин восстанавливал на экране историю живую, давал почувствовать человеческую трагедию своего времени.

Жаль, что интерес к биографическим фильмам у нас поостыл. А как хочется увидеть сегодня фильм о «горьком смехе» Гоголя, увидеть вновь — не в нескольких эпизодах, а в главной роли — Гоголя — Вицина!

Спрашиваю актера: не думает ли он сам об этой роли?

— Гоголь умер в сорок три года. Мне пятьдесят скоро. И, боюсь, поздно будет играть в кино Гоголя...

Кстати, о возрасте. Вскоре после того как Вицин сыграл Гоголя, ему — по инициативе оператора Андрея Москвина, снимавшего с Г. Козинцевым фильм «Белинский»,— предложили пробоваться на роль... Овода! Роль, конечно, совсем не для Вицина. И когда актер собирался уже возвращаться в Москву, ему там же, на «Ленфильме»,— в тридцать шесть лет — предложили другую роль — девятнадцатилетнего футболиста Васи Веснушкина в фильме «Запасной игрок».

— Так — парадоксально — началась моя жизнь в кинематографе. С тех пор почти все время предлагают играть или слишком старых, или слишком молодых. Но с первого шага я проникся кинематографом. А для меня в работе особенно важно самое начало. Гоголя я как-то свободно прочувствовал. Грим делали очень легкий, он не сковывал. Не знаю, может, это от театра идет, но для меня грим имеет особое значение. Ведь как было с Бальзаминовым... Замысел фильма возник лет за десять до съемок. Константин Воинов, старый мой товарищ еще по студии, написал сценарий по пьесе Островского. Для меня специально предназначалась роль Бальзаминова. Но тогда, с одной стороны, еще был жив страх перед «фильмами-спектаклями», а с другой — перед слишком «вольным» обращением с классикой. Так что поставить фильм стало возможным лишь десять лет спустя. Казалось, мне играть уже поздно. Повздыхали мы с Воиновым, да ничего не попишешь: возраст не тот. Но когда Воинов стал настаивать: «Попробуй все-таки!» — я сам себя загримировал. Где — сеточку из краски, где — веснушки, чтоб морщин не было; придумал парички, нос подтянул, шпаклевку смешал с красной краской — чтоб лицо «похудело». Я называл фильм «Женитьба забальзамированного». Но Воинов сказал, что будет меня снимать. Я не верил, хотя очень хотелось играть. Островский — любимый мой драматург, роль замечательная, режиссер, коллектив — все располагало.

Спрашиваю Вицина: много говорят о о том, что к актеру порой «пришивают» амплуа, заставляют играть однотипные роли. Ведь то и дело читаешь: такой-то актер, профессиональный злодей экрана, мечтает сыграть лирического героя, другой — герой-любовник — создан для гротеска, для буффонады. Называю открытия последних лет: Игорь Ильинский в роли трагического Акима в спектакле «Власть тьмы» в Малом театре, Анатолий Папанов — поразительный Серпилин в фильме «Живые и мертвые». Роли неожиданные в творчестве актеров...

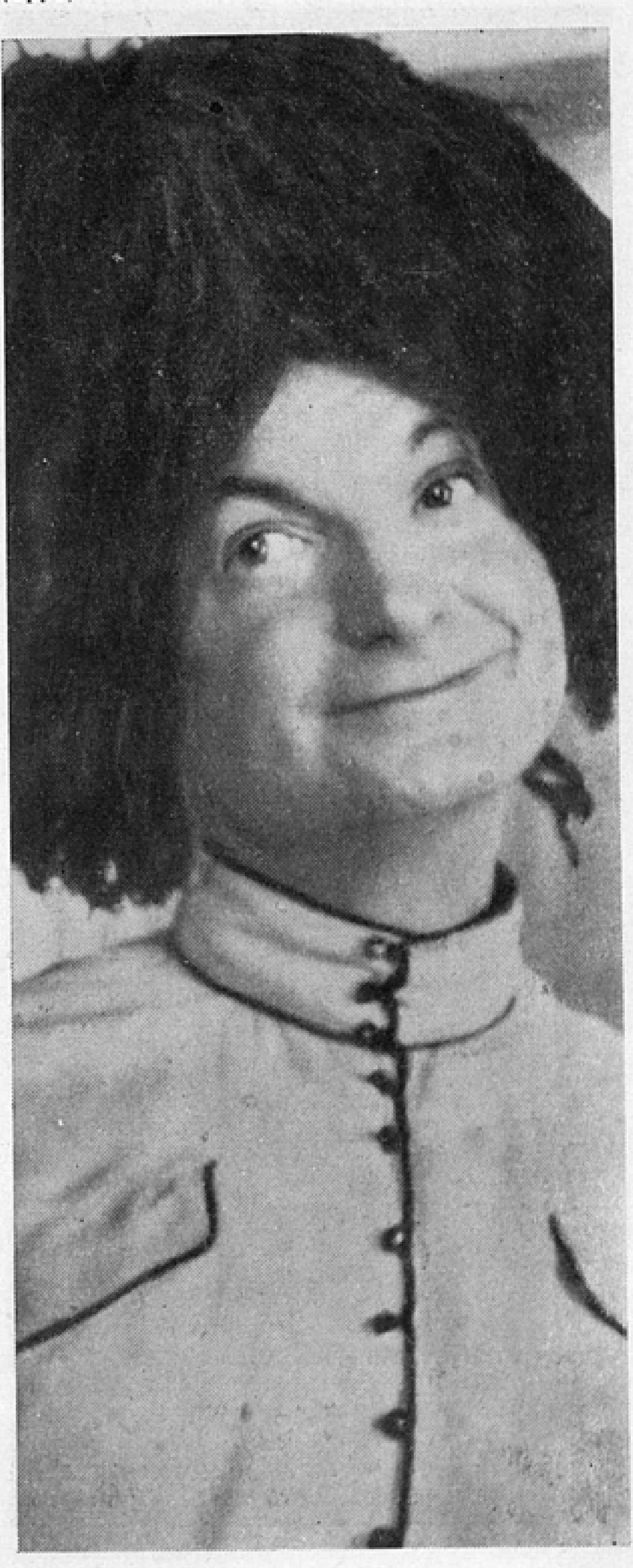
Говорю о том, что поразило меня своего рода «одиночество» Гоголя — Вицина. Ясно: актер может играть трагические роли, а играет комедию, и только комедию. И в кино и на театре. Впрочем, на сцене Вицин сыграл в чешской пьесе «Гость из ночи» почти трагедийную роль — официанта, бывшего узника фашистского концлагеря, который в одном из западногерманских респектабельных туристов узнает главного своего мучителя. Напоминаю об этой роли.

— Да, я сыграл главную роль в «Госте из ночи». Играя, чувствовал — получается. Ощущал часто: держу зрительный зал в напряжении. Чувствовал, что м о г у, но н е х о ч у играть эту роль. Меня всегда привлекает смешное в жизни. Это еще со школьной скамьи — я всегда выискивал смешное на уроках, правда, не всегда к удовольствию учителей.

Что касается ролей драматических, то можно не соглашаться, я понимаю, но для меня копаться в муках — анормально. Когда я играю комедию, я чувствую, что спектакль приносит у д о в л е т в о р е н и е. Я в жизни человек грустный и все время ловлю себя на том, что нахожу в театре разрядку от не совсем веселых мыслей. И разрядка эта для меня — первейшая потребность. Потому я и вкладываю всего себя в комедийную роль.

Но вложить себя во что-то можно лишь, когда не являешься материалом сам. Чем драматичнее роль, тем больше требует она того, что актеры зовут «нутром». И на театре растравляешь себя, растравляешь,

Георгий Вицин в фильме «Кавказская пленница» (Трус)



а в итоге — все летит на воздух. Искусство должно приносить радость не только зрителю, но и художнику. Когда я пишу картину, я испытываю эту радость, даже если по содержанию картина «тяжелая». Я получаю радость, работая над картиной, выражая в ней свои мысли, переживания, но затем, по окончании работы, у меня есть возможность смотреть на свое произведение, на выраженные в ней свои мысли, чувства — со стороны.

— Но в кино именно так, не правда ли?

— Именно. Остается результат, его видишь. В кино я мог бы — и хотел бы — наверное, сыграть трагическое. Но должен сказать, что исключительно благодаря театру. Кино, на мой взгляд, держится на театральной закваске. По-моему, лучший наш киноактер — Охлопков. Потому-то не сомневаюсь, что никто, как он, не знал у нас кухню актерского театрального ремесла. Всем киноактерам необходимо почувствовать, что такое живой контакт со зрительным залом. Не ощутить этого ни разу — значит обокрасть самого себя.

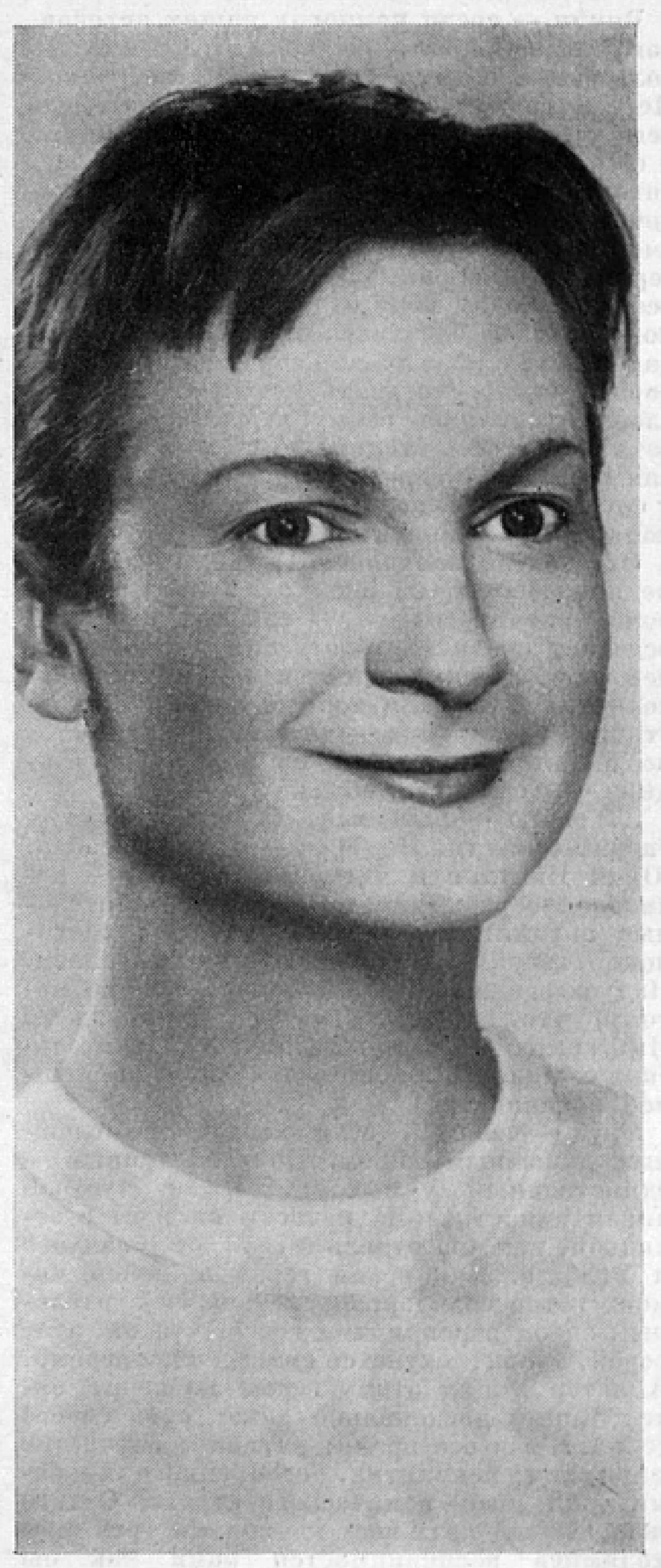
Сэр Эндрью в «Двенадцатой ночи» если и получился, то только благодаря моему театральному багажу. Я играл на сцене в «Укрощении укротителя» Флетчера. Предложили роль сэра Эндрью — перечитал Шекспира и вижу: сходство есть. И стал я Эндрью делать по-своему. В результате, говорят, получился шекспировский образ, даже англичане похвалили: говорят — «свой». А начал я с того, что представил себе человека, такого, знаете, немного женственного, который слушает только себя и очень растраивается, когда не по его вкусу выходит. Даже платочек кусает. Нашел я это все и решил: насмешу всех на пробе — роль моя. Насмешил.

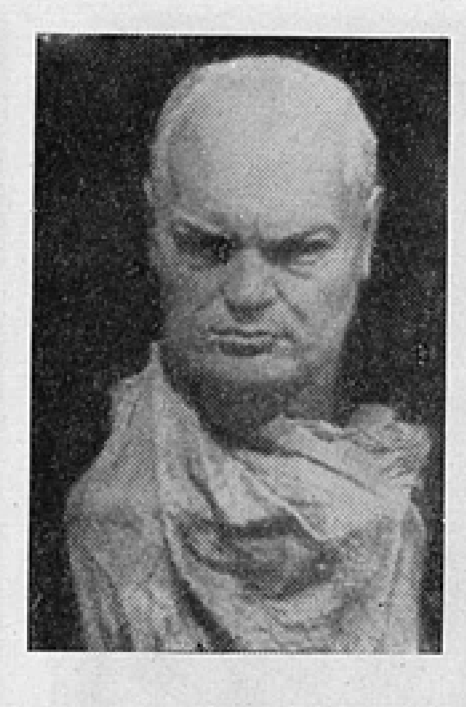
●

Насмешил... Это, на первый взгляд, основная задача Вицина: насмешить. Но сам Вицин серьезен. И у серьезности Вицина как бы две стороны.

Вицин никогда почти не смеется на экране. Его герои, как правило, заняты чем-то нелепым. Одной этой нелепости хватило бы на то, чтобы заставить зрителя корчиться от смеха. И здесь начинается своеобразный поединок — комизма ситуаций и комизма характеров. У Вицина редкий дар: объединять этих вечных противников.

Георгий Вицин в фильмах «Белинский» (Гоголь), «Двенадцатая ночь» (сэр Эндрью), «Женитьба Бальзаминова» (Бальзаминов), «Запасной игрок» (футболист Вася Веснушкин)







Скульптурные портреты Н. П. Хмелева и С. Г. Бирман (дружеский шарж) работы Г. Вицина

Вицин — среди немногих наших актеров, кого можно назвать мастером гэга. Он с удовольствием обыгрывает, одушевляет вещь. Пересмотрите «Двенадцатую ночь» — до чего устарел фильм. А сэр Эндрью у Вицина и сегодня заставляет смеяться. И платочек, который сэр Эндрью нервно комкает, и цветочек, который сэр Эндрью томно нюхает,— смешно! Цветочки и платочки — гэг. Сам герой, его характер — тоже гэг. Актер всегда находит меру отчуждения, если воспользоваться брехтовским термином. Всегда остается на экране Георгий Вицин, которому интересно взять новый характер и, словно удивляясь этому характеру, осмотреть его со всех сторон, ни на миг не забывая при этом о зрителе. Приглашая зрителя к соучастию в некоем веселом эксперименте, полном неожиданностей.

Оттого так популярен Трус Вицина в комедиях Леонида Гайдая. «Вперед, к старому кинематографу» — так сам актер определяет поэтику гайдаевских картин. Эксцентрика здесь рождается на пересечении точного монтажа и точной актерской пластики. Эксцентрика — то есть необычность, неожиданность взгляда на мир, а для Вицина — взгляда на образ.

...Троица — Бывалый, Балбес и Трус — творит пакости. Но Трус — фигура особая. Юрий Никулин и Евгений Моргунов — великолепно разыгранные маски, блистательные автоматы, поведение которых восхищает своей заданностью, однообразием. Над их эскападами мы смеемся именно потому, что где-то в глубине души ждем. Их комизм — в оправданности зрительских ожиданий, в непременной, чисто внешней логичности.

Трус — человек, если хотите, со сложным душевным миром. Из всей троицы — единственный «мыслящий», не чуждый аналитичности, и на пакости он идет с оглядкой, как бы отделяя себя от Бывалого и Балбеса. Вицинский герой в любой момент готов солидаризироваться со зрительным залом в неприятии всего, что он, этот герой, творит вкупе со своими партнерами. А актер Вицин этому герою не верит, актер Вицин досконально знает суть своего героя. И так все время: активное соучастие на грани неприятия, сдобренного максимальной дозой комического страха. Оттого неизбежный крах всех начинаний трех проходимцев воспринимается нами как бы в квадрате: внешние события, над которыми смеемся, возводятся в степень катастроф, метаний хлипкой души Труса.

Спрашиваю: вы сыграли в двух десятках фильмов. Но многие из них — весьма слабые ленты, особенно в своей драматургии. Почему вы снимаетесь порой в фильмах с заведомо неудовлетворительными сценариями?

Спрашиваю и, честно говоря, жду стандартного ответа: либо «роли на дороге не валяются», либо «нужно сниматься в плохих фильмах, поднимать их». И так далее. Вицин ответил иначе:

— Всякая роль обязательно приносит пользу. Всегда что-то остается. Нужно проверить на практике что-то уже найденное, обдуманное, какой-нибудь новый прием. Или наоборот — освободиться от найденного, чтоб можно было снова искать, идти дальше.

Вицин всерьез ищет человека в каждом образе, всерьез ищет и определяет свое отношение к образу. За всем у него — не блуждающая маска «несмеяны», делающего из своей неулыбчивости «сознательный художественный прием», а человек, конкретный, живой характер.

Георгий Вицин серьезен.

В. КИСУНЬКО

Необычный праздник

Сто восемьдесят человек — воспитанников школы-интерната № 1 гор. Калинина — съехались на десятилетний юбилей пионерско-комсомольского киноклуба имени А. П. Довженко. Многие из них приехали издалека — они теперь работают в разных концах страны, но попрежнему любят и уважают свой школьный киноклуб, сблизивший их навсегда с большим искусством.

Приехали также кинематографисты Москвы, Ленинграда, Киева, Кишинева, не раз бывавшие здесь прежде по приглашению ребят и сохранившие теплое отношение к этой интереснейшей инициативе учителя О. А. Баранова и его юных друзей.

Журнал «Искусство кино» уже писал (№ 8 за 1964 год) о довженковском клубе, где ребята читают рефераты о фильмах, пропагандируют их в кинотеатрах города, собирают музейные материалы о творчестве мастеров кино, переписываются с ними, монтируют «киновичторины» из доставшихся им лент (списанных в кинопрокате) и делают многое другое, интересное и полезное, вводят искусство экрана в жизнь школьника.

«Юбилейные дни» начались докладом заслуженного художника РСФСР Г. Мясникова «Изобразительное решение фильма». Собравшиеся познакомились с эскизами к фильму «Война и мир», с процессом рождения кинокартины.

На состоявшейся в тот же день конференции «Роль киноискусства в жизни современного молодого человека» докладчиками были нынешние и вчерашние воспитанники школы-интерната. Ученица десятого класса Н. Рымаренко начала с главного: с того, как отличить истинное искусство от подделок. «Понимание сущности новаторства и традиций — необходимое условие проникновения в сущность киноискусства»—такой была тема сообщения студентки В. Козловой. О поэтическом и прозаическом кинематографе, о проникновении поэзии в прозу и прозы в поэзию говорила С. Колесникова, а Н. Рыбаков показал на примерах, что в любом фильме, эпическом или камерном, главное — насыщенность высокими душевными чувствами, прогрессивными идеями.

Бывшая школьница, а теперь студентка Г. Баскакова говорила о том, какую большую роль играет клуб в школьной жизни, как он объединяет ребят — ведь духовные связи, установившиеся десять лет назад, живы и сегодня. Свидетельство тому — съезд гостей на необычный юбилей.

На следующий день выступали гости клуба. Режиссер Л. Бодик и актер Д. Капка, работавшие с Александром Довженко на Киевской студии, поделились с ребятами воспоминаниями о великом режиссере. Кинокритик О. Нестерович говорила о природе творчества Довженко.

Директор черниговской детской библиотеки имени Довженко И. Лапко, учитель средней школы г. Сосницы А. Дядечко, научная сотрудница мемориальной хаты-музея Александра Довженко В. Макаренко рассказали, как пропагандируется творчество Довженко на его родине — на Черниговщине, а ученицы сосницкой школы прочитали отрывки из произведений Довженко.

С интересом слушали участники сессии выступления московского режиссера Э. Бочарова и ленинградцев Б. Кочаряна и В. Федосова, рассказавших о своей работе над новыми фильмами.

Старые друзья клуба режиссер Г. Комаровский и актриса Г. Кравченко постарались сделать вечер не только интересным, но и веселым.

Теплую дружескую телеграмму получил клуб от секретаря Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова.

Новый проекционный аппарат подарила довженковцам Калининская областная контора кинопроката, украинские сувениры привезли земляки Довженко.

Приказом председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР т. А. В. Романова основатель клуба учитель О. Баранов награжден почетной грамотой, активистам Н. Соколову, Г. Аверьяновой, В. Демидову, Т. Колесниковой, А. Козлову объявлена благодарность за пропаганду советского киноискусства.

Библиография

Они начинали...

Вспоминаются жаркие дни лета 1923 года, когда я, молодой литератор, впервые побывал в Тбилиси. Как сотруднику «Правды» по отделу театра и кино мне было очень интересно познакомиться с работой киносекции Наркомпроса Грузии (вскоре превратившейся в Госкинпром Грузии).

Это был героический период грузинской, да и всей советской кинематографии. Все находилось в становлении. Уже появились первые грузинские советские фильмы. Снимали «Красных, дьяволят», которые прославили грузинский кинематограф. И как снимали! Денег не было, аппаратура была мизернейшая, материалов не было, транспорта не было. И в этих условиях молодой заведующий киносекцией Амо Иванович Бек-Назаров и постановщик фильма Иван Николаевич Перестиани, человек уже в летах, выбиваясь из сил, проявляли чудеса настойчивости и оперативности. Им удавалось заменять отсутствующую материальную базу революционным энтузиазмом, влюбленностью в кино и изобретательностью. Своей самоотверженной увлеченностью они заражали и исполнителей фильма, и своих сотрудников, и работников различных учреждений и общественных организаций, и те с радостью помогали им. Эту воспаленность, этот творческий подъем настоящих художников я ощущал каждый раз, встречаясь впоследствии с самими Перестиани и Бек-Назаровым, знакомясь с поставленными ими фильмами.

Прошло много лет. С нами нет уже ни Ивана Николаевича, ни Амо Ивановича. Но остались их фильмы и написанные ими книги, подводящие итоги деятельности каждого из них.

Оба мастера пришли в советское киноискусство из русского дореволюционного кинематографа, оба начали свой путь актерами (Перестиани — в театре, Бек-Назаров — в кино), оба были зачинателями советской национальной кинематографии. Но они шли различными путями. Об этих путях они и рассказали*.

Тридцать лет напряженной творческой жизни И. Н. Перестиани отдал театру (сперва в качестве актера, потом — режиссера), и поэтому театр занимает очень большое место в его книге. Где он только не жил, не работал, с какими только людьми не встречался, какие жизненные явления не наблюдал! И его по-

---

* И. Перестиани. 75 лет жизни в искусстве, М., «Искусство».

А. Бек-Назаров. Записки актера и режиссера, М., «Искусство».

вествование о своих путях в сценическом искусстве превращается в увлекательный рассказ о жизни России в последние десятилетия царского режима. Из встреч на этих путях, пожалуй, самой интересной была встреча с молодым парнем в 1891 году в Тбилиси. Парня звали Федор Иванович Шаляпин. Знакомство переросло в долголетнюю дружбу, которой Перестиани посвятил отдельную главу книги.

В кино Перестиани пришел в 1916 году. Немало интересного рассказывает он и о своем опыте и вообще о русской кинематографии предреволюционного периода.

К сожалению, о работе Перестиани в грузинской кинематографии, формированию которой он отдал столько сил, мы узнаем немного. Правда, Иван Николаевич довольно подробно и интересно рассказывает о «Красных дьяволятах» — о подборе исполнителей, среди которых был только один профессиональный актер, о помощи комсомола и Красной Армии, о разного рода приключениях при поездках по горным дорогам на «авторазвалинах», о том, как преодоление всевозможных трудностей в конце концов привело к блистательной победе... Но хотя Перестиани дважды называет «Три жизни» лучшей своей картиной, об этом фильме сказано очень мало и его творческая природа остается нераскрытой.

Такая неравномерность изложения, по-видимому, объясняется и тем, что автор не вполне завершил работу над книгой, и тем, что она написана очень эмоционально. В этой эмоциональности, однако, немало обаятельного, в особенности глубокая искренность, с которой автор говорит о себе, о своих переживаниях, о своих сомнениях, о своих ошибках.

В книге — не только рассказы о прошлом, но и размышления о путях театра и кино, о творчестве актера и режиссера, о методах их работы. Многое в этих размышлениях, основанных на богатейшем личном опыте и бесчисленных наблюдениях, интересно и ценно, но есть в них и спорное и чисто индивидуальное, то есть такое, что было оправдано в конкретной практике самого Перестиани, но не может иметь универсального значения.

Хорошо, что издательство, видя в книге эти спорные высказывания и противоречия, оговорило их в предисловии и не пыталось «причесать» книгу — это, конечно, пошло бы ей только во вред. Жаль, однако, что книга недостаточно тщательно отредактирована, в результате чего в ней, например, попадаются такие выражения, как «пара месяцев», и неправильное написание некоторых грузинских и армянских имен. Последнее относится и к книге Бек-Назарова, где к тому же на странице 183 жизнь великого писателя Сундукяна оказалась укороченной ровно на тридцать лет.

«Записки» А. И. Бек-Назарова написаны более ровно, чем воспоминания И. Н. Перестиани, с большей четкостью. Каждый этап творческой жизни автора, каждый значительный фильм обрисованы более целостно.

Как Перестиани, Бек-Назаров дает красочные зарисовки людей и дел русской дореволюционной кинематографии, но он точнее определяет ее особенности: «Панорама кинематографической жизни тех лет была необычайно пестрой и противоречивой, склонной к самым живописным контрастам и парадоксам: меркантилисты и бессребреники, настоящие таланты и заядлые халтурщики, «калифы на час» и люди, оставившие прочный след в истории отечественного искусства...»

Роль Бек-Назарова в формировании советской многонациональной кинематографии очень значительна. Он принимал деятельное участие в первых шагах грузинского кино. Затем сделался основоположником армянской кинематографии, поставил ряд армянских фильмов и был художественным руководителем студии Арменкино. Он ставил фильмы в Азербайджане, Узбекистане, Таджикистане, поставил первую картину из жизни гольдов (нанайцев). Все эти свои работы Амо Иванович увлекательно описал в книге.

Интересные рассказы о людях, о городах обнаруживают в Бек-Назарове внимательного и поэтичного наблюдателя. И становится ясным, как много дало ему для создания его фильмов изучение жизни.

Одно из больших достоинств книги Бек-Назарова — ее правдивость, отсутствие попыток приукрасить свой творческий путь. Автор откровенно, самокритично рассказывает о своих ошибках, и это помогает читателю понять, как рос и формировался режиссер, учась у жизни и преодолевая свои ошибки. Существенным моментом этого роста был отказ от той экзотической трактовки Востока, которой Бек-Назаров отдал дань в своих первых постановках, и переход к правдивому, реалистическому воплощению образов и событий в странах Востока. Мы узнаем из книги, как постепенно шел режиссер от приключенческих фильмов через национально-бытовые к историко-революционной теме, к большим истори-

ческим полотнам, в которых все глубже раскрывал судьбы народов и образы их выдающихся деятелей.

Вместе с тем в воспоминаниях освещается рост советского киноискусства и кинопроизводства, в частности армянского. Свою жизнь армянская кинематография начинала в очень трудных условиях, которые мне довелось наблюдать. В 1927 году, через год с небольшим после выпуска первого (и очень сильного) армянского фильма «Намус», поставленного Бек-Назаровым, я приехал в Ереван. Арменкино (тогда еще Госфотокино Армении) только приступало к постройке своей киностудии, световая аппаратура отсутствовала, опорой армянскому кино служила техническая база соседа — уже окрепшего к этому времени Госкинпрома Грузии. Зарождалось армянское кино в обстановке страны, только начинавшей оправляться от страшных разрушений. По вечерам на главной улице Еревана прекращалось движение транспорта и чуть ли не все население города выходило прогуливаться по ней — так мало было тогда в городе мест, где люди могли отдохнуть и побеседовать друг с другом. А сам Амо Иванович жил в комнате полуразрушенного дома, вход в которую был через окно. Но поднималась из развалин, росла и крепла Советская Армения, а вместе с ней вырастала и армянская кинематография, давшая уже в 1935 году такое великолепное произведение, как первый армянский звуковой фильм «Пэпо», поставленный опять же Бек-Назаровым.

Развитие армянского кино Бек-Назаров описывает, не скрывая недостатков и трудностей. Рассказывает он и о тех тяготах, которые кинематография переживала в период культа личности Сталина: аресты видных художественных деятелей, диктат личных вкусов Сталина, так повредивший нашему искусству...

Через все трудности Бек-Назаров пронес бодрость духа настоящего советского художника, веру в творческие силы родного народа, в светлое будущее великой Советской страны. И немало ценных мыслей и соображений режиссера-практика по различным проблемам кинематографии почерпнет из его книги читатель.

Вступительные статьи к обеим книгам, которые написал Г. П. Чахирьян, удачно дополняют их содержание.

Книги И. Н. Перестиани и А. И. Бек-Назарова с интересом прочтет каждый, кого волнуют судьбы отечественной кинематографии.

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ

„Калигаризм“ и его границы

Издательство «Наука» выпустило в свет сборник статей под общим названием «Экспрессионизм»*.

Впервые одно из самых интересных направлений в западноевропейском искусстве XX в. рассматривается, как принято говорить, прогрессивно-комплексно. Читая статьи разных авторов, повествующих о судьбах экспрессионизма в изобразительном искусстве, театре, музыке и кино, особенно отчетливо постигаешь ранее скрытые, иногда трудно различимые связи и взаимовлияния. Четыре музы на этот раз как бы сошлись вместе, в едином хороводе. Их объединяют общий ритм и направление фантасмагорического танца. Но у каждой своя мимика и повадка. Как и следовало ожидать, особое внимание уделено искусству Германии — родины экспрессионизма. Более пунктирно очерчены судьбы этого направления в других странах. А жаль! Надо отметить все же, что территориально несколько полнее представлены музыка и кино.

Кинематографу в сборнике отведено подобающее ему место, без скидки на молодость. Привлекает широтой взгляда, полемичностью ряда выводов статья Н. П. Абрамова «Экспрессионизм в киноискусстве», замыкающая сборник. Впервые в нашем киноведении сделана попытка набросать краткую историю так называемого «калигаризма» — от его истоков до сегодняшнего дня.

Статья с научной достоверностью показывает влияние немецких экспрессионистов на творческую практику кинематографии Франции, США, Швеции, Польши. Наперекор нормативной эстетике автор отмечает не только отрицательное, но в ряде случаев и весьма плодотворное воздействие старых экспрессионистических лент на более поздние работы Роберта Сьодмака, Орсона Уэллса, Ингмара Бергмана, Анджея Вайды.

В чем безусловно прав исследователь киноэкспрессионизма Н. П. Абрамов — так это в том, что наше советское кино с первых же шагов назвало своим флагманом не «Кабинет доктора Калигари», а краснофлагий «Броненосец «Потемкин». Вместе с тем хочется подчеркнуть, что сила искусства социалистического реализма заключена также и в его великой способности творчески перерабатывать богатства эстетического опыта, накопленные человечеством. Тут экспрессионизм исключения не составляет.

---

* «Экспрессионизм». Сб. статей, М., «Наука».

Мы уже отметили вполне оправданное расширение автором географических границ экспрессионизма. Но Н. П. Абрамов допускает серьезный просчет, когда пытается раздвинуть эстетические границы этого направления. Прочтите статью, и вы увидите, что под одну крышу киноэкспрессионизма автор помещает такие несхожие фильмы, как «Кабинет доктора Калигари», «Нибелунги» и «Последний человек»... Выражаясь языком медицины, у этих картин разные группы крови...

...«Кабинет доктора Калигари» (1919) — это манифест немецкого экспрессионизма.

...«Нибелунги» (1924) — классический образец официального неоромантизма...

...«Последний человек» (1924) — общепризнанный шедевр критического реализма.

Разные, очень разные эти фильмы. Чем же тогда объяснить их странное «перспективное совмещение» под одной эстетической вывеской? Пересечением ряда координат. Исследователя и в самом деле могут легко сбить с толку поразительные трансформации некоторых художников. Создатель «Кабинета доктора Калигари» режиссер Роберт Вине, к примеру, почти одновременно выступал и как неоромантик. Правоверный экспрессионист Фридрих Мурнау, поставивший «Двуликого Януса» и «Носферату», совершенно неожиданно заявляет себя в «Последнем человеке» сторонником критического реализма. Особенно беззастенчиво нарушают «демаркационную линию» художественных направлений актеры. Прославленный Конрад Вейдт с одинаковым успехом воплощает на экране и «калигаристику» сомнамбулы Чезаре и неоромантический мистицизм раджи Эшнапура, а в образе пианиста Орлака прорывается даже к сложному психоанализу. В какой бы роли ни снимался актер, он всегда остается самим собой. Послевоенная Германия — нервная, напряженная, искалеченная, ищущая — как нельзя лучше отразилась в облике Вейдта, к какому бы направлению ни относилась картина с его участием.

Кинорежиссеры и артисты, художники и операторы, кочуя из фильма в фильм, прихватывали с собой в ту пору целый набор изобразительно-выразительных приемов и средств, с помощью которых действительно возникала видимость некоей «равнодействующей», этакий своеобразный «стиль стилей». Вслед за автором статьи так и хочется назвать это явление «киноэкспрессионизмом».

Но давайте на минуту остановимся и взглянем на открывшуюся нам картину с позиций социологии. Когда-то именно так и поступил А. В. Луначарский. В своем предисловии к драмам Георга Кайзера он отметил едва ли не самую существенную особенность немецкого экспрессионизма: «Иногда уклон в мистику создает антибуржуазность определенно декадентско-болезненного или буйно-романтического типа». По словам Луначарского, такая «антибуржуазность» не всегда приводит к социализму или коммунизму. Но в любом случае она расшатывает устои буржуазного общества, показывая, словно в кривом зеркале, его неизлечимые язвы.

Итак — а н т и б у р ж у а з н о с т ь. Этот признак Н. П. Абрамов с полным основанием улавливает уже в ранних предтечах экспрессионизма в германской кинематографии — фильмах «Пражский студент» (1913) режиссера Стеллана Рийе, «Голем» (1915) и «Гомункулюс» (1916) режиссера Г. Галеена. С еще большей уверенностью определение, данное А. В. Луначарским, можно отнести к послевоенным экспрессионистским лентам (1919—1925).

После поражения Германии в первой мировой войне экспрессионизм буквально захлестнул берлинскую улицу, заполнил афиши и подмостки театров. Волна экспрессионизма докатилась и до кино. Это направление отразило душевный разлад мелкобуржуазных художников с действительностью. Их упадочные настроения возникли под влиянием послевоенной разрухи, кризиса и инфляции. Мир как бы раскололся, обратился в непостижимый хаос. Он порождает хаотичность человеческих восприятий. Их необходимо упорядочить с помощью субъективного кантовского конструирования пространства и времени. Именно так и поступают экспрессионисты. В их изображении мир чудовищно деформирован. Перспектива, освещение, архитектурные формы непостижимо исковерканы. Преобладают мрачные, темные тона. Но не менее важны контрасты света и тени. Для того чтобы поведение живого человека на экране не противоречило фантастике декораций, художники требуют от актеров разорванных синкопических движений, заставляют их замирать в экстатических позах, используют подчеркнутые гримы и условные костюмы. Таким изображен мир в «Кабинете доктора Калигари». Сегодня многое здесь кажется по-детски наивным, но фильм отличается определенной завершенностью. Более нестроен и противоречив следующий фильм Роберта Вине «Рас-

кольников» (1923, по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). «Калигаризм» здесь дает трещину изнутри. Перекошенные окна домов, неестественные изломы уличных фонарей, геометрический хаос покосившихся стен и лестничных маршей — весь мир фантастики резко расходится с реалистической манерой игры артистов Московского Художественного театра, который находился в то время на гастролях в Германии. Алла Тарасова, Михаил Тарханов, Вера Орлова остаются верны себе. То же самое происходит с реалистическим актером Германии Эмилем Яннингсом в фильме «Кабинет восковых фигур», где он сочно, почти плотоядно лепит фигуру восточного калифа. Этот фильм как бы завершает экспрессионизм в немецком кино. В промежутке между двумя «Кабинетами» было выпущено еще 18—20 экспрессионистских картин. И это все! Как видим, «калигаризм» не безграничен. Любопытно отметить, что спустя двадцать лет о нем заговорят снова. Разруха и духовный кризис Германии после разгрома ее во второй мировой войне вновь обращают некоторых немецких художников к поэтике экспрессионизма. Она угадывается без труда, скажем, в фильме В. Штаудте «Убийцы среди нас» (1946). Отзвуки ее слышны в картине венгерского режиссера Г. Радвани «Где-то в Европе» (1947). И это логично: повторение пройденного в реальной жизни так или иначе отражается в искусстве. Но вернемся в 20-е годы. Послевоенный хаос и национальную катастрофу немецкие интеллигенты воспринимают трагически. Ставится вопрос — кто виноват? С новой силой в обстановке смуты и брожения назревает мелкобуржуазный, анархический протест. В искусство он выплескивается явно экспрессионизмом.

Проклятые вопросы бытия не дают покоя, и художники-экспрессионисты, поправляя старика Канта, пытаются отыскать лазейку в сущность вещей. Но как это сделать, если нормальному сознанию не дано взломать материальную скорлупу кантовской «вещи в себе»? Может быть, обратиться к сознанию ненормальному? (Тем более что послевоенный психоз давал для этого благоприятную почву.) Так экспрессионисты находят своего героя.

Чтобы убедиться в справедливости нашего вывода, вспомним все тот же «Кабинет доктора Калигари». О чем повествует фильм? Пролог и эпилог уточняют содержание. Оказывается: один сумасшедший рассказывает второму сумасшедшему о том, как третий сумасшедший окончательно свел с ума четвертого... Тут уж не до смеха. Фильм сочетает в себе трагедию, фантастику и безумие. Сумасшедший директор сумасшедшего дома доктор Калигари в исполнении Вернера Крауса вырастает в мрачную символическую фигуру злого гения. Неограниченную, тоталитарную власть тирана картина отождествляет с безумием. Так за мистическими гримасами «калигаризма» отчетливо проступает «антибуржуазность» особого рода, тонко подмеченная еще А. В. Луначарским. По его словам, сам по себе «экспрессионизм» есть плод страшного общественного разочарования».

Антибуржуазность некоторых «калигарических» фильмов была отмечена многими критиками, подчас далекими от социализма.

На первый взгляд может показаться, что все эти наши рассуждения носят сугубо академический характер. Нет, с этим нельзя согласиться. Отсутствие точного социального критерия и в наши дни нередко мешает увидеть подлинный смысл некоторых, так называемых «трудных фильмов»... Сквозь мистику, болезненное декадентство или буйный романтизм нужно уметь различать а н т и б у р ж у а з н о с т ь особого рода (если она объективно присутствует в фильме). К числу таких картин, на наш взгляд, относятся и «8½» Федерико Феллини, и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене, и «Лицо» Ингмара Бергмана.

Совершенно в ином свете предстает перед нами мистика и «буйный романтизм» таких старых немецких лент, как двухсерийный боевик «Нибелунги» (1924) режиссера Ф. Ланга, четырехсерийный супербоевик «Фредерикус Рекс» (1922) режиссера А. фон Черепи или «Иисус Назареянин — царь иудейский» (1923) режиссера Р. Вине. Главная особенность этих лент состоит в полном отсутствии антибуржуазности и «присутствии» германского шовинизма. Вот ведь оказывается, как заметно проглядывает сквозь знаменитые «шедевры» веймарского кинематографа качественно иное явление, нежели экспрессионизм.

Справедливости ради заметим, что Н. П. Абрамов, поставив в один ряд «Кабинет доктора Калигари» и «Нибелунгов», приводит затем (и весьма убедительно) аргументы, которые, на наш взгляд, полностью выносят фильм «Нибелунги» за скобки экспрессионизма. Главный из этих аргументов таков: «Националистический характер постановки, ее идеализа-

ция «немецкого духа» вполне пригодились ведомству Геббельса. В середине 30-х годов фильм «Нибелунги» был озвучен музыкой Вагнера и выпущен в нацистской Германии в прокат» (стр. 143). Неплохая лакмусовая бумажка! Ведь не менее хорошо известно, что все то же ведомство Геббельса во время «генеральной чистки искусства» поставило экспрессионизм 20-х годов вне закона как направление, расшатывающее устои «немецкого духа». Вот, оказывается, где проходит настоящий-то водораздел — расшатывать или утверждать!

В отличие от старого доброго романтизма в духе сказок Гофмана, близких фольклору средневековых легенд, а отчасти и гетевского «Фауста» новое течение носило ярко выраженную политическую окраску. Простые немцы весьма остроумно определили характер Веймарской республики: «кайзер ушел, а генералы остались». Добавим, что остались еще и некоронованные короли — Стиннес, Крупп, банкиры из «Дойче банк», заправилы химического концерна «Фарбениндустри». Они энергично стали финансировать кинематограф, твердо придерживаясь правила: кто платит — тот заказывает музыку. Созданный на их деньги мощный киноконцерн УФА стал своеобразной цитаделью неоромантизма. Что же характерно для этого направления? Прежде всего, в отличие от экспрессионизма, оно было правым крылом германской кинематографии 20-х годов. Реакционный, шовинистический по своему духу неоромантизм отражал стремление возродить «Великую Германию». Обращаясь к прошлому, неоромантики были далеки от любования картинами буколической старины, где главные герои — пастухи и пастушки, галантные рыцари и добрые феи.

Неоромантизм — с первых шагов боевое течение, которое под звуки барабанов приводит германское кино к «стальной романтике» фашизма. Пожалуй, наиболее типичен в этом плане вышеупомянутый фильм режиссера Арсена фон Черепи «Фредерикус Рекс». Главный герой картины — император Фридрих Великий. Неоромантики любовно называют его старым Фрицем. Он величав и в то же время доступен для каждого солдата. За «демократической» маской проглядывает облик матерого завоевателя-милитариста, что, несомненно, и составляет «сверхзадачу» постоянного исполнителя роли Фридриха актера Отто Гебюра. Неоромантики вызывают призрак старого Фрица затем, чтобы приподнять пошатнувшийся дух будущих ландскнехтов фашизма. Пройдет не так уж много лет, и во время аншлюса — нацистского вторжения в Австрию — все тот же Отто Гебюр, загримированный и одетый в костюм Фридриха Великого, будет стоять в автомашине рядом с гитлеровскими фельдмаршалами и приветствовать войска, переходящие австрийскую границу.

Германский неоромантизм 20-х годов питался идеями возрождения бронированного кулака и пересмотра границ. Кое-кто уже заглядывал в пресловутую «Майн кампф», черпая там «вдохновение».

Своеобразным филиалом немецкого неоромантизма была так называемая Фрейбургская киношкола. Руководил ею Арнольд Фанк. Поначалу все выглядело очень невинно — учились у экспрессионистов операторскому мастерству. Учились выразительно снимать сосульки, снег, скользящих лыжников, факелы... Прошло несколько лет, и конспирация была отброшена: Арнольд Фанк стал руководителем нацистской «кинооси» Берлин — Рим — Токио, Эрнст Удет — командиром эскадрильи «юнкерсов» (кстати, именно он послужил прототипом главного героя в западногерманском фильме Х. Койтнера «Генерал дьявола», 1955), Луис Тренкер стал видным нацистом, а Лени Рифеншталь — фавориткой самого фюрера.

Идеи фашизма в кинематографе утверждались исподволь. На первых порах воспитанники Фрейбургской школы увлекались «горной романтикой». Была поставлена серия картин: «Горная баллада», «Гора судьбы», «Священная гора». Объединяла эти картины нехитрая символика: путь к вершине горы — это путь к славе и власти. Сначала двигались одиночки а ля Фауст, потом отряды штурмовиков. Вершину удавалось взять лишь «настоящим арийцам». Фрейбургская школа и ее последователи все более настойчиво проповедовали расистскую идею: если в какой-либо стране живет хотя бы десять немцев — эта страна должна стать частью «Великой Германии». В картине «Серебряный кондор над Огненной землей» (1929, режиссер Гюнтер Плюшов) немецкий самолет пролетает где-то над Кордильерами, за тысячи верст от германской территории. Происходит любопытный диалог.

— Гляди, Фриц, и здесь немцы живут! — с изумлением говорит один Фриц другому. Иными словами, и Кордильеры и все, что вокруг, должно принадлежать Германии. Идея

мирового господства подкреплялась в фильмах Фрейбургской школы военно-прикладным инструктажем. Фильм «Горы в огне» показывал альпинизм как прямую подготовку к военным действиям. Позднее такие же молодчики штурмовали горы Кавказа, «серебряные кондоры» гитлеровского Люфтваффе бомбили Москву, а в Берлине со знанием дела производились ночные съемки фашистских факельных шествий. УФА 20-х годов оправдала надежды своих хозяев. Неоромантизм, переименованный спустя 10—12 лет в «героический реализм», стал официальным направлением «третьего рейха».

Если «горные фильмы» и супербоевики о старом Фрице призывали фашиствующих молодчиков к активности, к бою, то в те же 20-е годы можно было увидеть неоромантические ленты иного назначения. Они составляли «духовную пищу» для колеблющихся, растерянных, отсталых слоев рабочих и интеллигентов. Цель — проповедь непротивления и пессимизма. В 20-е годы бешено рекламировался, в том числе и официальными кругами, кинофильм «Иисус Назареянин — царь иудейский». Вот о чем рассказывал этот фильм, для краткости переименованный прокатчиками в «INRI».

Рабочий убивает министра. Суд выносит смертный приговор. В ночь перед казнью в камеру к осужденному приходит священник. Но рабочий не желает слушать утешений. Он садится писать последнее письмо... Задумывается, вспоминает детство, рассказы матери о Христе... Далее режиссер Р. Вине экранизирует страсти господни, мобилизуя разнообразные постановочные средства, в том числе взятые напрокат у экспрессионизма. Но картина по своему духу официозно неоромантическая. В последней части рабочий, тронутый видениями, раскаивается и умирает от разрыва сердца, хотя священник уверен, что осужденный будет помилован. Мораль проста и полезна: умри сам, но министерской крови не проливай.

Сентиментальная романтика и мистицизм этого фильма начисто лишены всякой «антибуржуазности», характерной для «Кабинета доктора Калигари». Нас не должна вводить в заблуждение внешняя одинаковость некоторых структурно-изобразительных построений, так же как и удивительная легкость, с которой один и тот же режиссер выступает то в роли экспрессиониста, то в обличье неоромантика. Известно, что умеренный и весьма практичный Р. Вине во время постановки «Калигари» поддался натиску художников-экспрессионистов из группы «Штурм». Несмотря на буйный романтизм и геометрический хаос декораций, только благодаря влиянию Германа Варма, Вальтера Рёрига и Вальтера Реймана фильм о сумасшедшем докторе-тиране и его странных пациентах оказался проникнутым духом «антибуржуазности» особого рода.

В связи с этим хотелось бы попутно не согласиться с утверждением профессора С. В. Комарова о том, что будто бы экспрессионизм «призывал к социальному примирению и тем самым расчищал в Германии путь к национал-социализму» («История зарубежного кино», М., «Искусство», 1965, стр. 242). Можно, вероятно, по-иному и более правильно, чем это сделано Комаровым, расшифровать название книги «От Калигари до Гитлера» известного исследователя немецкого кино Зигфрида Кракауэра. Название книги, на наш взгляд, лишь выделяет определенный отрезок истории германского кино, но вовсе не собирается доказывать, что экспрессионизм подготавливал гитлеровский кинематограф.

В отличие от статьи Н. П. Абрамова в «Истории зарубежного кино» совершенно отчетливо проводится грань между «Калигари» и «Нибелунгами» хотя бы в плане изобразительного решения. С. В. Комаров подчеркивает, что «декорации «Нибелунгов», созданные художниками О. Хюнте, Э. Кеттельгутом и К. Фольбрехтом при участии самого Ланга, по своему стилю коренным образом отличались от модных тогда экспрессионистических форм» (стр. 252). С этим нельзя не согласиться, ибо и по содержанию и по своей родословной оба фильма выражали далеко отстоящие друг от друга социальные тенденции в послевоенной Германии.

Экспрессионизм как «левое» течение полностью исчерпал себя к середине 20-х годов. Растревоженная войной мелкобуржуазность вошла в свои берега. Наступило время экономической стабилизации. Экспрессионистские утопии утратили всякий смысл. Иными словами, экспрессионизм сошел со сцены не потому, что на него закончилась «мода», а потому, что изменились социальные условия. Буржуазный анархизм сменился повседневным филистерским «порядком», но в то же время о своих правах напомнил пролетариат. Красный Гамбург снова вышел на баррикады. Действительность выдвинула перед искусством совершенно новые проблемы. Понадобилось

более острое и сокрушительное оружие критики и несогласия с устоявшейся буржуазностью Веймарской республики.

Еще можно было увидеть на экранах Германии уродливые гримасы экспрессионизма и торжественную поступь белокурых арийцев — героев неоромантических лент, когда о себе заявила во весь голос новая кинематографическая школа сразу тремя фильмами: «Последним человеком» (1924), «Безрадостным переулком» (1925) и «Пасынками Берлина» (1925). Героями этих картин были не убийцы-параноики и не тяжеловесные рыцари, а самые обыкновенные люди. Рассказ об их жизни привлекал удивительной задушевностью и теплотой и еще — гневным протестом против несообразности и бесчеловечности буржуазного мироустройства.

Одним из провозвестников нового направления был прогрессивный немецкий писатель Гуго Беттауэр, убитый фашиствующими молодчиками незадолго до экранизации его романа «Безрадостный переулок» режиссером Г. Пабстом.

Режиссер Герхард Лампрехт, создавая фильм о «пятом сословии», о безработных пасынках Берлина, вдохновлялся рисунками талантливого немецкого художника Генриха Цилле, большого знатока жизни городских низов. В качестве эпиграфа к фильму приводились слова этого художника: «Социал-демократы мне не по душе. Это партия бездействия. Все мои симпатии на стороне коммунистов».

Рядом с этими картинами можно поставить фильм режиссера Пиля Ютци «Счастье матушки Краузе» (1929), в котором столь же отчетливо проявляются принципы критического реализма, близость к пролетарскому мировоззрению.

Появление реалистических картин — результат сложного процесса. Нельзя не видеть сопричастность многих создателей этих фильмов к экспрессионизму. Это кинорежиссеры Г. Пабст, Ф. Мурнау, Г. Лампрехт, художники Г. Цилле, О. Негель, Вальтер Рёриг, оператор Карл Фройнд, сценарист Карл Майер и другие. Важно подчеркнуть, что все они не просто отбрасывают, а в ряде случаев преодолевают идеалистическую концепцию экспрессионизма точно так же, как это сделал в театре Бертольт Брехт. Переход на позиции материализма, сближение в той или иной степени с мировоззрением пролетариата приводит этих художников к искусству критического реализма. Отрицание «калигаристики» означало для них одновременно переработку всех ценных творческих открытий экспрессионизма. А их было немало.

После всего сказанного более чем дискуссионным представляется подведение «Последнего человека» под одну крышу с «Калигари» и «Нибелунгами». У Н. П. Абрамова иная мерка: он считает «фильм «Последний человек» наиболее выдающимся достижением последнего этапа киноэкспрессионизма» (стр. 148). Впрочем, критик видит еще и прямую связь этой картины с так называемым «камер-шпилем» — камерной драмой из жизни простых людей. А в другом месте дает уже совершенно точное определение: «Судьба старого швейцара, работающего в большом отеле, послужила поводом для создания яркого реалистического фильма, в котором экспрессионистские выразительные средства были привлечены только для решения частных задач — передачи субъективного ви́дения мира героем». Как видим, на одной странице умещаются такие взаимоисключающие друг друга оценки. И пусть автор не обессудит нас: даже в этой полемике с самим собой рождается истина. В 1958 году «Кабинет доктора Калигари» и «Последний человек» были названы международным жюри в числе 12 лучших фильмов всех времен, но, вероятно, не по сходству, а по контрасту. Нам особенно дорог «Последний человек», который, перешагнув границы экспрессионистской камерной драмы, стал олицетворением искусства критического реализма в германском кино 20-х годов.

Под занавес хотелось бы пожелать, чтобы удачный опыт работы Института истории искусств Министерства культуры СССР над сборником «Экспрессионизм» нашел свое продолжение. Так и напрашивается коллективная работа историков литературы, театра, изобразительного искусства, музыки и кино над такой, скажем, капитальной проблемой, как н е о р е а л и з м. Впрочем, и это не предел мечтаний!

Одиссей ЯКУБОВИЧ

За рубежом

Лейпцигский конкурс

«Фильмы мира за мир во всем мире» — под таким девизом проходил в Лейпциге X Международный фестиваль документальных и короткометражных фильмов.

В нем участвовало 140 фильмов из 33 стран мира.

Большим событием фестиваля стала ретроспектива советского документального кино за 50 лет его существования. Показанные здесь лучшие советские фильмы вызвали широкий интерес зрителей и заслужили высокую оценку жюри, которое «за выдающиеся заслуги в развитии мирового прогрессивного кино» присудило советскому документальному кинематографу свой «Особый приз».

Фильмы «Сыновья и дочери» (США) и «Ханой, вторник, 13» (Куба) разделили поровну приз «Золотой голубь» по разделу полнометражных картин.

«Золотой голубь» присужден также фильмам: «Духовая музыка в воскресенье» (Чехословакия) — по разделу среднеметражных картин, «Друг Горького — Андреева» (СССР) — по разделу научно-популярных и «Любопытство» (Югославия) — по разделу мультипликационных картин.

Премиями «Серебряный голубь» награждены: «Далеко от Вьетнама» (Франция) — по разделу полнометражных документальных картин, «Энергия» (Польша) и «Музей» (Польша) — по разделу среднеметражных, «Дети ада» (Югославия) и «Враги свободы» (ОАР) — по разделу короткометражных картин, «Идземицу мару» (Япония) и «Семь предложений по учебе» (ГДР) — по разделу научно-популярных, «Изгнание из рая» (Болгария) — по разделу мультипликационных фильмов.

Приз Йориса Ивенса, учрежденный организаторами фестиваля для молодых кинематографий за фильмы, ярко и образно отражающие народно-освободительную борьбу, присужден на этот раз вьетнамским картинам «Люди Нам Ронга» (ДРВ), «Пограничная застава» (ДРВ) и «Партизаны Ку-ки» (Фронт Народного Освобождения Южного Вьетнама).

Особая премия 1967 года за лучшее произведение, направленное против неонацизма, присуждена фильму «Тень ефрейтора» (СССР).

В телевизионном конкурсе имени Эгона Эрвина Киша лучшими оказались фильмы ГДР — «Час духов» и Великобритании — «Возьмите это у нас».

Лейпцигский кинофестиваль 1967 года посетила большая представительная советская делегация, состоявшая из видных режиссеров, операторов, сценаристов, критиков. Некоторые из них приняли предложение редакции поделиться с нашими читателями своими впечатлениями о просмотренных фильмах. Предоставляем им слово.

Обладатель золотой стаи

В жизни кубинского документального кино, рожденного народной революцией, разные были времена.

Была пора торопливой фиксации на кинопленке всего, что принесла революция на «первую свободную территорию Америки», пора агиток и бесхитростного иллюстрирования лозунгов. Затем — вереница кинолент в духе «синема-верите», авторы которых, порвав с трескучей риторикой, иногда отдавали дань меланхолической созерцательности. И, наконец, полоса поисков острых и емких образных решений многосложных тем современности.

К этим решениям Сантьяго Альварес — неистовый кинорепортер и публицист — шел особым путем: от ежедневной хроники, от киножурнала «Нотисиерос», которым он руководил, и от постоянного стремления не только уловить облик событий, но также выразить свое понимание их внутренней сущности, их нравственного значения.

Так наблюдательный репортаж о бедствиях, причиненных ураганом и наводнением (в известной ленте «Циклон», отмеченной призом «Золотой голубь» на Международном кинофестивале 1964 года в Лейпциге), перерос в удивительный образ мужества народа, вступившего в бой со стихией.

Так возникла новаторская по форме публицистическая картина «Теперь» (лейпцигский «Золотой голубь» 1965 года), где репортажные кинокадры и фотоснимки смонтированы в стремительном ритме песни, зовущей к сопротивлению американским империалистам.

Так документальный рассказ о поездке кубинских спортсменов на международные соревнования и о сопряженных с этим вражеских провокациях — «Серро Пелладо» (снова — лейпцигский «голубь»!) обнажает драматизм многообразных столкновений двух миров.

Так возник и один из лучших фильмов лейпцигской программы 1967 года — «Ханой, вторник, 13».

Казалось бы, снова те же жизненные факты, сами по себе вызывающие гнев и волнение, но уже известные и не раз показанные на лейпцигском экране злодеяния американских агрессоров во Вьетнаме. Но сила воздействия фильма определяется еще и тем, что, собственно, и превращает современное документальное кино в искусство: художник-публицист как бы передает нам, зрителям, свою остроту ви́дения мира, остроту оценок происходящего. С его волнением, с его пристальностью мы вглядываемся в картины событий, сопровождавших первые варварские бомбежки Ханоя, картины страданий и неиссякаемого героизма народа, поднявшегося для отпора врагу.

Если в этой, основной части фильма мы узнаем выразительный почерк автора «Циклона», то в философско-публицистическом прологе Сантьяго Альварес развивает свои творческие находки из фильма «Теперь»: обобщенные документальные планы, гротескные стоп-кадры складываются в размышления о рождении человека, обыкновенного мальчика, который, выросши, становится лидером буржуазного мира, организатором войны, виновником массовых убийств.

...Да, болельщики Лейпцигского фестиваля уже знают: если на этом всемирном конкурсе документального кино появится Сантьяго Альварес с новой своей работой, не уйдет от него заветный главный приз. Это случилось и в 1967 году. Темпераментный кубинский киномастер стал теперь обладателем целой стаи «золотых голубей», каждым из которых отмечен новый поиск его действительно неутомимой творческой мысли.

А. НОВОГРУДСКИЙ

«Сыновья и дочери Америки»

«Сыновья и дочери Америки» — один из самых интересных фильмов Лейпцигского фестиваля. Он интересен как свидетельство общественного климата сегодняшней Америки и как явление документального кино, любопытное своими возможностями, их необычным на первый взгляд сочетанием.

Как будто бы это репортаж. О студентах университета в Беркли, организующих марш протеста против американской политики во Вьетнаме. Авторы (режиссер Джерри Столл и оператор Стефан Лихтхилл) сняли дискуссии в организационном комитете, подготовку к походу, грузовик, подвозящий плакаты с лозунгами: «Нет войне во Вьетнаме», «Лучше любовь, чем война», митинг во дворе университета, колонны демонстрантов, направляющихся к военной базе. А с другой стороны, приготовления властей, решивших не допускать студентов в город: ряды полицейских машин, голубой свет прожекторов, скользящий по каменным лицам полицейских. Камера мечется в толпе, запечатлевая людей, гневных, растерянных, ожидающих, и равнодушно любопытных зрителей на тротуарах. Камера — среди толпы студентов на железнодорожных путях, преграждающих дорогу воинскому эшелону, она смотрит их глазами на солдат, прильнувших к окнам.

Да, это репортаж, сделанный расчетливо, имеющий свою драматургию: две силы противостоят друг другу. Америка официальная, полицейская, военная и Америка студенческих демонстраций и молодежных митингов.

Но фильм не ограничивается репортажем. Его образная структура подчинена глубокому и тревожному авторскому размышлению. Картина начинается со сцены погрузки военного снаряжения на корабли, отправляющиеся во Вьетнам. Плывут по воздуху контейнеры со снарядами и ракетами — со складов в трюмы кораблей. Потом они падают градом с бомбардировщиков «B-52», и языки пламени, полосы дыма встают над джунглями. Но так же как бронированному кулаку армии, полиции противостоит часть студенчества, так мощной технике истребительной войны противопоставлены хрупкие вьетнамские женщины, по колено в воде собирающие рис. Мир противопоставлен войне, правда — вооруженной силе.

Официальная хроника вводится в этот фильм как система обратных доказательств. Она работает против того, ради чего снималась. И она вводится изящно, точно, в контрапункте с речами на студенческом митинге, с интервью, которое дает негритянский юноша, критикующий политику Джонсона, с выступлением официального должностного лица. Связь вьетнамской хроники и синхронно записанных речей, свободная, ассоциативная, но, как правило, внутренне логичная.

— Мы, наверное, можем добиться победы во Вьетнаме. Но какой ценой?— вопрошает оратор. И в мелькающем потоке хроники на секунду, как акцент, как легкое ударение, застывает кадр плачущего ребенка, горящей хижины, карателя, крушащего прикладом ребра пленному партизану, и повторяются кадры тяжелых бомбардировщиков, сбрасывающих сотни бомб на рисовые поля и джунгли.

Какой ценой? Не только для Вьетнама, но и для нас, для Америки. Здесь главный вопрос этой картины, как, впрочем, и многих других, показанных на фестивале. Фильм говорит не только о физических жертвах Вьетнама, но и о моральных потерях Америки. Поэтому так важен в финале картины эпизод тренировки американской морской пехоты, молодых людей, проходящих науку убивать.

И еще этот фильм — о проблеме выбора, которая стоит перед каждым человеком. О личной ответственности за судьбы своей страны и мира.

Итак, что же в конце концов представляет собою эта полуторачасовая картина? Репортаж? Монтажный фильм? Публицистическое раздумье? И то, и другое, и третье.

Я бы сказал, что это пропагандистский фильм в лучшем смысле этого слова, последовательное, аргументированное фактами доказательство своей правды. Это пропагандистский фильм, сделанный людьми, знающими, чего они хотят, и имеющими мужество отстаивать свою точку зрения.

Ю. АЛЕШИН

Вьетнам — близко!

Французский фильм «Далеко от Вьетнама» — произведение острой публицистической мысли, интересных художественных приемов, четко поставленной цели. Это фильм, исполненный раздумий и рождающий раздумья. Он адресован не только тем, кто осуждает грязную войну во Вьетнаме, но и тем довольно широким на Западе слоям зрителей, для которых Вьетнам — дело далекое, кто тешит себя мыслью, что это его «непосредственно не касается». Раздвигая географические рамки событий, разрушая скорлупу безразличия и разобщенности, фильм утверждает, тревожит: Вьетнам — близко! Вьетнам — дело каждого!

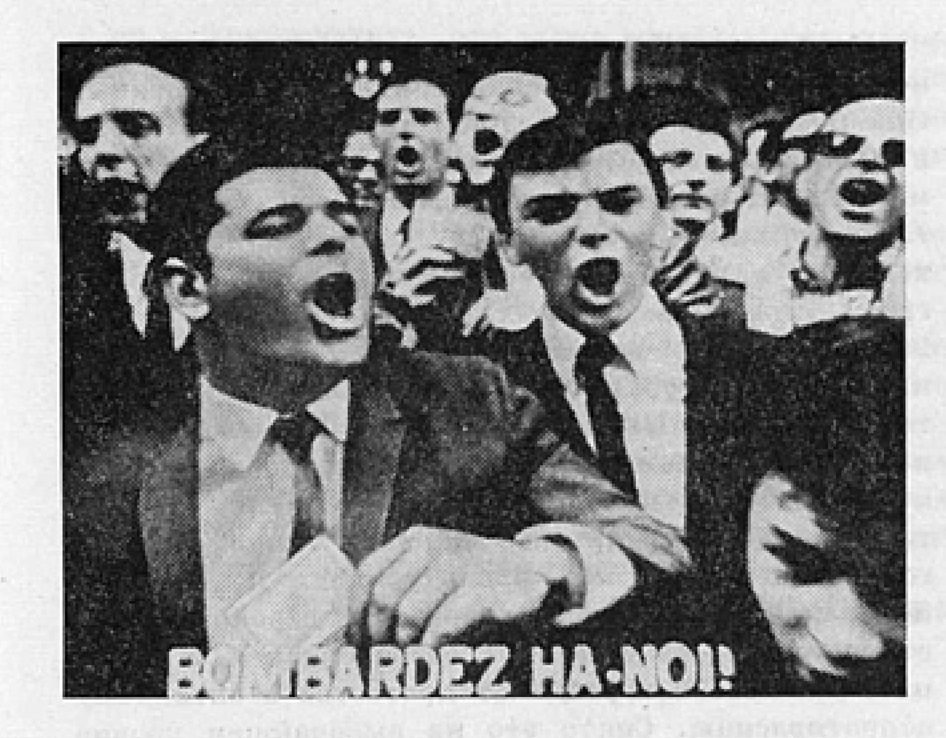
Интересна история создания картины. Стремление выразить свою солидарность со сражающимся вьетнамским народом объединило группу известных мастеров документального и игрового кино. Ален Рене, Вильям Клейн, Йорис Ивенс, Аньес Варда, Клод Лелуш, Жан-Люк Годар, Крис Маркер задумали создать совместный фильм. К ним присоединилась большая группа историков, писателей, актеров, техников (в титрах фильма перечислено около 150 имен). Создание картины было сопряжено со многими сложностями, связанными и с широтой замысла произведения и с тем, что фильм снимался во многих странах — в Северном и Южном Вьетнаме, во Франции, в Америке, на Кубе, — снимался очень разными по своим воззрениям, по творческой манере художниками.

— Общий замысел,— рассказывает один из главных «организаторов» фильма Крис Маркер,— родился в результате длительных дискуссий. Затем каждый из режиссеров со своими сотрудниками самостоятельно разрабатывал сценарный план и снимал свою часть. Отснятый материал вновь обсуждался всеми совместно, и затем сообща, опять-таки в горячих спорах материал сводили воедино, «собирали» и монтировали.

И состав участников и метод работы определили сложную, во многом необычную структуру вещи. Картина сплавляет воедино разнородные по фактуре материалы сегодняшнего дня и истории, факты и раздумья о них, событийные съемки, репортаж, киноинтервью, фильмотечный материал — прямую документальную публицистику и игровые куски. Не боясь упреков в описательности, попытаемся воссоздать ход фильма, дать представление о его композиции, во многом определяющей его сильные и слабые стороны, его художественную самобытность.

Картина состоит из введения, двух больших частей-серий (каждая включает по нескольку самостоятельных новелл) и краткого заключения.

Введение знакомит с основными действующими силами развернувшейся борьбы. Кадры загруз-



ки в Тонкинской бухте американского авианосца очередной порцией бомб монтируются с хроникой военного быта городов и сел Северного Вьетнама.

Дикторский комментарий ставит вопрос: почему военная мощь двухсотмиллионной, технически богато оснащенной Америки оказалась бессильной сломить сопротивление семнадцатимиллионной бедной страны? Речь идет о героическом народном отпоре агрессору, о значении этого вооруженного конфликта для современного мира.

Первая новелла вводит в атмосферу военной страды. Вылет с авианосца истребителей-бомбардировщиков. Строительство бомбоубежищ в Ханое. Воздушный налет и бомбежка мирного населения. Знакомые по многим фильмам о Вьетнаме и новые, снятые Йорисом Ивенсом кадры раскрывают американскую эскалацию в действии, передают бушующий огонь войны.

Вторая новелла — отклик на эти события в мире. «Теплая встреча» приехавшего во Францию вице-президента США Хэмфри. На всем пути его следования — возмущенные парижане с антивоенными плакатами и маленькими рукописными листовками в руках. Бурные столкновения с полицией. Сожжение американского флага. Репортаж передает накал протеста трудовой Франции.

Еще одна антивоенная демонстрация (объектив переносит нас в Америку). Спокойное, уверенное, исполненное достоинства и воодушевления шествие людей, выступающих против грязной войны, дано на фоне толп, заполняющих тротуары. Камера в руках опытных репортеров передает различные реакции зрителей: и сочувствие демонстрантам, и безразличие, и всплески шовинистических настроений.

Тема двух Америк еще сильней подчеркнута в показе празднования «Дня ветеранов» в Нью-Йорке. Крикливая мишура официального шествия. Многоцветие транспарантов, гром оркестров. Во главе колонн цирковые герлс и красотки-тамбурмажоры. Унылое благолепие молебствия и оголтелая воинственность молодых клерков, исступленно вопящих: «Бомбите Ханой!»

Шовинистическому угару, истерической исступленности авторы противопоставляют иной строй чувств. В третьей новелле действие переносится во Вьетнам. Отлично снят эпизод спектакля на деревенской площади. Бродячие комедианты разыгрывают простенькую и наивную сценку. Девушка, изображающая Джонсона (для пущей убедительности на ее миловидном личике нарисованы длинные усы), плача, поет песенку президента: «Я проиграл войну». Здесь тоже толпа, тоже реакции людей. Но какой контраст с только что увиденной злобной истерией! Как много говорит эта сценка о спокойствии, уверенности, о сплоченности и духовном здоровье народа!

Обрисовав в массовых сценах различные отношения к войне, авторы углубляются в психологию отдельного человека. Причем и здесь подчеркивают, что в мире есть еще люди, пребывающие в плену предрассудков и заблуждений, мучительно ищущие истину. Этой теме посвящена четвертая новелла, воплощенная средствами игрового кино.

Некий писатель Клод Риддер, получив заказ написать рецензию на книгу, посвященную актуальным событиям, мучительно обдумывает свое к ним отношение. Свои мысли он высказывает перед молчаливой, испытующе вглядывающейся в него собеседницей. Этот длинный, страстный, сбивчивый монолог касается многого: и событий минувшей войны, и движения Сопротивления, и отношения к фашизму. Писатель говорит о том, как его симпатии к американцам начинают сменяться презрением. Но на многое он не находит ответа и ищет его, путаясь в элементарных понятиях, обнажая разброд и сумятицу мыслей. В его голове беспорядок такой же, как в его захламленной и заваленной ненужными вещами комнате. Писатель не находит ответа. Его последние слова: «Я не знаю, не напишу... Мне холодно» — открывают природу неуверенности и страха, рождаемых отсутствием твердых устоев, веры, и говорят о шатаниях и колебаниях, типичных для определенных слоев западной интеллигенции.

Этот эпизод с вымышленным персонажем, хотя отлично режиссерски поставлен и хорошо сыгран актером, поначалу кажется чужеродным в фильме и очень затянутым. Лишь позднее в сопоставлении с корреспондирующими ему эпизодами картины

начинаешь ощущать правомерность такого решения. Открытая публицистика, выраженная формами игрового кино, органически входит в ткань фильма, расширяя и углубляя круг раздумий.

Авторы подбрасывают в костер новый горючий материал, завершая первую серию картины своеобразной ретроспекцией. Пятая новелла — монтаж фильмотечных кадров, осмысленных авторским комментарием,— дает исторический обзор событий: от поражения французских колонизаторов под Бьен-Дьен-Фу до начала американской эскалации во Вьетнаме. Вероятно, строгий историк мог бы предъявить к этому обзору свои претензии, но его неполнота и некоторые допущенные авторами неточности искупаются общим пафосом, пафосом осуждения империалистической агрессии и полной уверенности в будущем. Свой обзор авторы завершают интервью с Хо Ши Мином, его словами: «Мы бьемся 10 лет, если понадобится, будем биться 20 лет, но никогда-никогда американцы не победят!»

Вторая серия картины (шестая новелла) начинается исповедью другого художника. В данном случае это лицо не вымышленное — это один из создателей фильма — Жан-Люк Годар. На протяжении всей сцены он молча, сосредоточенно занят поисками кадра. Мы слышим его внутренний монолог — размышления художника о его месте в обществе. Этот своеобразный документ — свидетельство психологических сдвигов и гражданского возмужания Годара, его стремления порвать с «башней из слоновой кости».

Следующая (седьмая) новелла построена на остром публицистическом столкновении материала. Исполняемая под гитару популярным американским певцом Томом Пакстоном песенка, резюмирующая цель войны — «опекать Вьетнам от вьетнамцев»,— сопоставляется с обличительным свидетельством американской журналистки Мишель Рей, побывавшей во Вьетнаме.

Прием столкновения, противопоставления, но уже не событийного материала, а прямых политических выступлений с экрана объединяет и две следующие новеллы. Лживое, фарисейское выступление генерала Уэстморленда (восьмой эпизод) опровергается развернутым выступлением о вьетнамской войне Фиделя Кастро (девятый эпизод).

Десятая новелла вновь возвращает нас к теме двух Америк. Это тоже рассказ с экрана, но рассказ, исполненный большой эмоциональной силы. В нем речь идет о том, как американский квакер Норман Моррисон в знак протеста против вьетнамской войны сжег себя на ступенях Пентагона. Рассказ об этом ведет вдова погибшего Анн Моррисон. Трудно забыть лицо, глаза, голос этой женщины, перенесшей столько страданий.

Последняя (одиннадцатая) новелла — поистине смысловой и эмоциональной апофеоз картины. Она повествует о прошедшей 15 апреля 1967 года в Нью-Йорке самой массовой во всей истории США манифестации. На улицы вышли десятки тысяч самых различных людей. Здесь и организованные колонны и группы единомышленников, борцов за гражданские права, белых и негров. Здесь и встревоженные ходом событий пацифисты. Здесь и лохматые, нелепые, выражающие свой бурный протест «хиппи». Перекрестки улиц заполнены взволнованными людьми. Они страстно, беспокойно комментируют вьетнамскую войну, политику правительства, бомбардировки, напалм. Люди спорят, горячатся; здесь нет равнодушных. В десятках мгновенно вспыхивающих словесных перепалок проступает настроение тревоги, озабоченности, а главное, решимости перейти от протестов к активному сопротивлению. Снято это на высочайшем уровне репортажного мастерства. Мы ощущаем, что Вьетнам стал для Америки не отдаленной авантюрой, а трагедией больного общества, выражением краха политики его правителей.

Короткое, плакатно-обобщенное заключение вновь возвращает нас к непосредственным событиям войны. Оно напоминает: тысячи бомб, тонны напалма ежедневно сбрасываются на землю Вьетнама. Его народ проявляет чудеса героизма и стойкости. Война продолжается...

Большой разнородный материал, представленный в фильме, объединен общей мыслью, единым настроением.

Основной композиционный прием — сопоставления, столкновения, прием художественного контраста — безошибочно воздействует на чувства зрителей. Горячая, пристрастная позиция авторов ощущается всюду. Показное благодушие песенки американского гитариста контрастирует с трагическим кадром того, что увидела на вьетнамской земле его соотечественница. Оборванные в аппарате во время боя куски пленки, сбитым, косым изображением идущие на экране, звучат, как крик. Остро и необычно подано выступление Уэстморленда. Стилизованное под телевизионное изображение с помехами — пересекающимися, уплывающими, как при настройке телеэкрана, линиями, потерями фокуса, оно служит метким эмоциональным комментарием этой лживой речи.

Можно было бы привести еще множество примеров изобретательных приемов, несущих острую публицистическую мысль. Но поиски авторов интересны не только этим. Из одиннадцати кусков — эпизодов картины — пять отданы развернутым, большим по метражу выступлениям людей. Не много ли для одного фильма? Мне показалось, что многовато,

но нужно отметить, что такие эпизоды, как «слово к зрителям» Фиделя Кастро, как «исповедь Годара» с ее драматизмом ищущей мысли, как волнующее до глубины души воспоминание Анн Моррисон, держат зал в остром напряжении.

В заключение этих заметок хотелось бы отметить, что фильм великолепно снят в цвете, снят целиком на 16-*мм* пленку.

Время, эпоха выдвигают задачу объединения всех честных и мыслящих мастеров кино, объединения при всем различии политических воззрений и художественных пристрастий. «Далеко от Вьетнама» — вдохновляющий пример такого объединения. Это победа содружества и коллективных усилий в решении большой гражданственной темы.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ



«Украденное детство»

В числе фильмов, посвященных Вьетнаму,— а их на фестивале было представлено около двадцати,— и фильм румынского режиссера Павла Константинеску «Украденное детство».

Это фильм о детях мужественного народа, о жесточайшей несправедливости наших дней, лишившей их нормальной жизни.

Фильм длится всего десять минут. В нем нет какой-то новой информации, чего-то такого, чего искушенный зритель не знал бы из уже показанной кинохроники.

Но каждый кадр этой ленты пронизан такой болью, таким негодованием и протестом, такой *личной, авторской* сопричастностью с происходящим на экране, что даже многое повидавший в своей жизни человек не может оставаться *просто* зрителем.

Овация, устроенная по окончании фильма, была не только данью режиссеру и его произведению. В ней тоже были и боль, и протест, и сопричастность... Не в этом ли высшее назначение искусства документального кино!

Иногда фильм адресуется *всем*. Он может быть умным, высокопрофессиональным, затрагивающим важные проблемы, но... не затрагивающим сердце.

Этот фильм адресован *каждому*.

Он эмоционален, он апеллирует к сердцу.

В чем секрет воздействия кинодокумента на чувства зрителя? Это вопрос не простой. Наверно, дело не только в профессиональном мастерстве, не только в умении уловить общественные настроения, интересы зрительской аудитории.

«Украденное детство»



Это все очень важно, но главное, по-моему, в искренности художника, в его страстном отношении к тому, о чем он хочет рассказать, его собственный взгляд, свойственный только ему ракурс ви́дения явлений.

Все это присуще, на мой взгляд, авторам фильма «Украденное детство».

И характер монтажа (контрастные соединения кадров мирной жизни с кадрами бомбардировок и разрушений; радостных детских улыбок и безногой девочки в больнице), и осмысление материала (комментария как такового в фильме нет — его с успехом заменяет построенное по способу контрапункта музыкальное сопровождение), и емкая краткость фильма сделали его запомнившимся событием фестиваля.

Жюри присудило фильму почетный диплом. Мне думается, он заслуживал большего.

Л. МАХНАЧ

Снайперы кинопублицистики

Точность прицела кинокамер режиссеров Вальтера Хейновски, Герхарда Шоймана и оператора Петера Хельмиха хорошо известна. Они безошибочно попадают в самое «яблочко». Но это попадание— результат предварительной кропотливой исследовательской и организаторской работы. Острота мысли и зрения, предельная оперативность, неистовость в поиске, в преодолении всех препятствий для до-

стижения поставленной цели — вот что отличает эту дружную троицу подлинно боевых киножурналистов со студии документальных фильмов ДЕФА.

Мы знаем их антифашистский репортаж «Смеющийся человек» о наемном убийце «Конго-Мюллере», второй фильм о нем же. А теперь в Лейпциге мы увидели их последнюю работу — «Час духов». В этом фильме они ведут долгий, терпеливый, остроумный разговор с очень популярной в Западной Германии женщиной, знаменитой боннской ворожеей, «ясновидящей», «прорицательницей» по имени фрау Бухела.

Почему привлекла их эта странная, пожилая гадалка, проживающая в городке Ремаген, на тихой улочке в доме № 5? Потому что не умолкает телефон в ее квартире, мгновенно расхватывается в киосках и книжных магазинах «Календарь — Бухела», газеты печатают ее политические прогнозы, и отовсюду тянутся к ней люди, и не только обыватели, но и политики, дипломаты, государственные чиновники. Еле протискиваясь сквозь узкий переулочек (мы видим эти кадры), шикарно сверкающие лимузины доставляют к фрау Бухеле сильных мира сего — от министра-президента Нижней Саксонии до бывшего канцлера Людвига Эрхарда.

Последний даже консультировался с ней, когда в ноябре 1966 года разразился правительственный кризис в Бонне...

Фрау Бухела стала в Бонне «явлением», частью его жизни, его общественной атмосферы.

И вот она отвечает своим интервьюерам. Идет свободный разговор. Найден общий язык. Киножурналисты работают ловко, умно, находчиво, стараются ее не стеснять, не смущать, она рассказывает о себе охотно.

«Занимаетесь ли вы политическими вопросами?»

«Да, политическими вопросами я занимаюсь».

Но тут же вскоре выясняется, что автор политических прогнозов не знает даже, как произносятся многие самые распространенные слова из политической терминологии, да и вообще не подозревает о их существовании, не говоря уже о их смысле. Мы понимаем, что Бухела — просто темный, невежественный, дремучий человек. С наивностью ребенка она говорит: «Газет я не читаю, у меня нет на это времени, и вообще я не читаю».

И такая вот фрау Бухела стала властительницей умов в Западной Германии!— возмущаются авторы фильма Хейновски, Шойман и Хельмих. Она влияет на миллионы западногерманских граждан, затуманивает им мозги, формирует общественное мнение.

Хейновски и Шойман не просто констатируют факт — они пытаются понять, «раскусить» прорицательницу, выяснить, откуда ведут нити к Бухеле, кто стоит за ее спиной, кто зарабатывает на именитой гадалке. На экране респектабельный профессор, доктор Шмидт-Бронски, по-видимому, поставщик ее провидений, составитель ее гороскопов. Он выполняет функцию, очень нужную для идеологов Бонна.

Фильм прост — вопросы и ответы, прерываемые небольшими отступлениями и авторским комментарием. Иногда чувствуется озорство авторов. Они живо и умно смеются, издеваются над своей героиней. Но потом это озорство проходит, интервью снова настораживают, авторы обращаются к зрителям: смотрите, ведь все же она реально существует, эта безграмотная, уютно устроившаяся в кресле своего кабинета западногерманская ведьма! Существует как живое олицетворение средневековья.

Становится жутко от этой тихой, неторопливой, интимной беседы, переносящей нас на несколько эпох назад. И фильм звучит как глубокое социальное обобщение, раскрывающее облик того общества, в котором могут процветать такие «экземпляры», как фрау Бухела.

Роман ГРИГОРЬЕВ

Дети смотрят спектакль...

В споре сторонников «синема-верите» и последователей активной интерпретации кинодокументов фильм «Золотая рыбка» занимает вполне определенное место. Для его автора Харри Стойчева документальный кадр — это строительный элемент, это кирпичик, из множества которых он создает свой собственный мир. Он монтирует кадры, казалось бы, несопоставимые: женские моды и разгон демонстраций, детские лица и бьющиеся в творческом экстазе солисты «поп-арта». Но это не монтаж по принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Прием, на котором построен фильм, в сущности, очень прост и логичен.

Режиссер снимает детей, смотрящих спектакль. Захваченные происходящим на сцене, они то радуются, то пугаются, то вскакивают со своих мест, потрясая кулаками, стреляя из рогаток в злодея. Но самого спектакля мы не видим, его место заняла хроника современного мира. И глазами детей мы смотрим на этот мир в его экстравагантных модах и нелепых забавах, лихорадке уличных схваток и крови вьетнамской войны. Дети как бы дают тот естественный, человеческий, нравственный эталон, с которым мы подходим к странной, изменчивой, зыбкой, противоречивой действительности.

Но в фильме не только контрапункт двух рядов изображений: дети и современный мир. За кадром как авторский комментарий звучит пушкинская сказка о рыбаке и рыбке (отсюда название фильма). И каждому новому требованию старухи соответствует новый этаж социальной ненормальности — от идиотических причуд костюмов и прически, от кликушества юнцов на концертах джаза к кровавому безумию грязной вьетнамской войны. Мозаика разнородных кадров и текста складывается в графический рисунок современного западного мира, в контрапункте слова и изображения читается авторская мысль.

В сущности, автор последовательно продолжает в этом фильме тот принцип, который лег в основу предыдущей картины «Последние письма», сделанной им совместно с С. Кулишом. На текст письма немецкого обывателя, вспоминающего, как аккуратно он упаковывал завтрак — бутерброды в правом углу, яблоко сверху,—легли кадры аккуратных, рациональных захоронений жертв массовых убийств; кадры заплыва инвалидов войны соединились с изображением Гитлера, аплодирующего победам германских олимпийцев. Соединение кадров разных мест действия и разных времен создает образ публицистически точный, обнажающий суть фашизма.

Быть может, этой точности порой не хватает монтажным фразам «Золотой рыбки», быть может, текст сказки порой иллюстративно привязан к определенным кадрам. Но в картине создан образ, к которому с полным правом можно отнести заглавие известного фильма Стенли Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир».

Ракета летит к Луне. На экране — лунная поверхность, изрытая кратерами вулканов. Объектив придвигается ближе, затем отдаляется, и мы видим, что это тело человека, продырявленное пулями.

Таков финал фильма, предупреждающий о том, как легко завоевания человеческого разума могут обернуться трагедией человека.

Ю. ХАНЮТИН

«Мафия — нет!»

Дорога идет по выжженной солнцем, каменисто-оранжевой, нагой равнине... Туристы здесь так же редки, как капли дождя во время засухи. Обитатели здешних мест — завзятые домоседы. Они отсиживаются по вечерам за метровыми стенами домов-крепостей. Даже окна узки тут, словно бойницы. Вековое оцепенение природы и людей. Это Сицилия, окутанная невидимой паутиной мафии. За каждым углом тебя поджидает пуля... Таким рисуется нашему воображению крупнейший остров Средиземноморья. Об этом же свидетельствует и новейший кинодокумент о Сицилии.

Английский документальный фильм «Мафия — нет!» с первых кадров подтверждает самые худшие наши предположения о порядках на этой земле.

...Труп на пустынной дороге... Скрюченное тело на обочине. Еще убитый... Еще... Застывшие в жуткой неподвижности кадры вирированы в мертвенно-синий цвет. Вот они — жертвы мафии, тайной террористической организации, вскормленной владельцами латифундий для охраны собственных интересов. А затем мы видим другую Сицилию...

Для авторов фильма пролог картины служит лишь своеобразной тезой, которой они смело и недвусмысленно противопоставляют развернутую антитезу: народ Сицилии поднимается против мрачной силы и творимого ею беззакония.

Прежде чем проследить нелегкий путь кинодокументалистов Англии, необходимо вспомнить, что первопроходцами этой важной социальной темы были мастера итальянского кино. Знаменитая сицилианская эпопея Лукино Висконти лет за двадцать до англичан обнажила непреложную истину: земля дрожит под ногами тайных и явных «хозяев жизни». В 1949 году Пьетро Джерми еще раз напомнил, что под небом Сицилии далеко не всегда спокойно. «Нет мира под оливами» — провозгласил Джузеппе де Сантис, рассказывая о жизни южной Италии. Когда же славное время неореализма миновало и великие сицилианские шедевры отошли в историю, тема мафии оказалась под спудом. Все более углубляясь в микромир человека буржуазной формации, современное кино Италии повернулось спиной к Сицилии. Вот почему киноэкспедиция англичан на далекий остров заслуживает самого пристального внимания. Что же привело их к подошве «итальянского сапога», на места былых античных поселений? Может быть, интерес к необычному материалу, прохладное любопытство страждущих кинотуристов? Нет, авторы фильма меньше всего помышляли накрутить стереотипный видовой фильм с обычным подзаголовком — «экзотические уголки и нравы Сицилии». Они с самого начала решили создать боевой политический репортаж, продолжить средствами документального кино прерванную традицию неореализма. Ведь мафия до сих пор жива! Она продолжает чинить свои беззакония и сеять смерть из-за угла.

Неписаный «закон» повиновения страху складывался веками. В XX веке он стал анахронизмом, особенно после падения главного покровителя мафии — дуче. И тем не менее тайная охрана богатых

латифундистов оказывает весьма заметное влияние на чиновников из правящей партии, а те не находят ничего лучшего, как превратить Сицилию в некую «запретную зону» наподобие индейских резерваций в США. Въезд иностранных корреспондентов, фоторепортеров и кинооператоров сюда нежелателен. Обо всем этом на одной из пресс-конференций в Лейпциге рассказала г-жа Джейн Вуд, продюсер фильма «Мафия — нет!». На вопрос — были ли трудности в работе съемочной группы?— она со всей определенностью, энергично ответила: «Были, да еще какие!» Прежде всего бесконечно долго длилась процедура с оформлением паспортов. Чиновники находили все новые и новые придирки. Когда при поддержке прогрессивных организаций Италии разрешение наконец-то было получено и английские кинематографисты отправились на заповедный остров, прямо с порога они услышали тревожные предостережения:

— Если не хотите получить пулю в затылок, лучше отправляйтесь восвояси.

Потребовались крепкие нервы и выдержка, чтобы довести задуманную работу до конца. А материал буквально сам напрашивался в кинообъектив. Большинство съемок было осуществлено скрытой камерой из автомашины. Иногда кинокамера «спешивалась» и проникала в самую гущу событий.

Сюжет фильма чрезвычайно прост. Мы видим, как небольшая группа сицилийских борцов против мафии отправляется в свой далеко не безопасный путь. «Марш протеста» возглавляет Данило Дольчи — герой этой документальной ленты. Мы слышим его рассказ. Вот уже более пятнадцати лет он добивается активизации сицилийских крестьян в борьбе против мафии. По профессии сам Данило — врач-терапевт и, быть может, поэтому не является сторонником методов «хирургического» вмешательства. Он выступает за мирный протест. По его убеждению, эта форма борьбы наиболее благоприятна в условиях Сицилии (здесь стоит вспомнить о том, что герои неореалистических фильмов Висконти и Джерми были настроены значительно радикальнее).

В фильме «Мафия — нет!» то и дело возникают мгновенные интервью, из которых явствует, что некоторые из друзей Данило или полностью, или частично разделяют мнение своего лидера, другие же склонны к более решительным действиям. Во всяком случае, манифестация, запечатленная в фильме, выглядит весьма внушительно. Горстка патриотов с многоцветно-полосатым флагом освобождения в руках (фильм цветной) увлекает за собой все новых и новых демонстрантов. По замыслу авторов, в основу картины положена драматургия «снежного кома». По мере роста демонстрации все более ощутимой становится поистине эпическая поступь монтажного ритма. Авторы умеют показать не только целое, но и индивидуальные частности, выхватывая из толпы отдельные лица. Как многообразна и в то же время монолитна эта толпа, вырастающая в грозную и хорошо организованную силу. Мафии — нет!— этот боевой клич демонстрантов Сицилии становится публицистическим пафосом фильма. Важно отметить, что массовые сцены протеста против несправедливых войн и социальных уродств буржуазного общества становятся сегодня содержанием и стилистикой прогрессивного документального кино на Западе. И еще одна особенность. Создатели кинодокумента о Сицилии, как и их многочисленные коллеги из других стран, осуществили свой нелегкий труд без какой-либо поддержки со стороны кинокомпаний и телевизионных корпораций. Все они выступают как «независимые». В этом их сила и слабость. На мой вопрос—насколько широко могли познакомиться английские зрители с фильмом «Мафия — нет!»?— г-жа Джейн Вуд ответила, что картина была лишь один раз показана по телевидению. В кинотеатры ей доступа нет.

Лейпцигский экран 1967 года в многочисленных фильмах заклеймил позором американские злодеяния во Вьетнаме, зверства военной хунты в Греции, бесчинства Израиля на арабской земле. В этом же ряду боевых кинорепортажей видное место принадлежит фильму о нарастающем движении против итальянской мафии — ближайшей родственницы ку-клукс-клана. Документалисты Англии своим фильмом присоединяются к передовым мастерам мирового кино, говорящим мракобесам любой формации и мафии решительное — нет!

О. ВИКТОРОВ

«Быстрее к приговору»

Фильм американца Эмиля де Антонио «Быстрее к приговору» — это два часа бесконечных интервью, стереотипных вопросов, однообразных ответов, нейтральных средних планов. Если бы фильм не говорил о серьезных вещах, то смотрелся бы как вызов зрительской заинтересованности в сюжете.

При этом от начала до конца картина рассказывает о сенсационном убийстве президента Кеннеди, ни на секунду не отклоняясь от темы. Но не об убийстве-приключении, замешанном на крови и политической ярости, а об убийстве — судебном деле, долженствующем лечь на стол правосудия окончательным приговором. Как и все мастера «синема-

верите», де Антонио выступает в фильме в качестве анатома, только делает он не социальный или психологический срез общества, а срез следовательский, для которого нет маловажных деталей.

Де Антонио и его коллега адвокат и журналист Марк Лейн выступают в защиту Ли Освальда, официально признанного убийцей Кеннеди. Они не требуют оправдательного приговора, для этого у них нет доказательств, они требуют лишь справедливости, и даже не высокой СПРАВЕДЛИВОСТИ, вознесенной над миром, а просто честности, судейской аккуратности, совсем малого.

Приговор Освальду объявила комиссия Уоррена, и книга, подытожившая ее заключение, несколько раз показана в картине — отпечатанная на хорошей бумаге, в прекрасном переплете, со старательно вычерченными схемами. Такой книге трудно не поверить, она кажется сгустком добросовестности. Фильм оспаривает кажущуюся добросовестность.

Кто стрелял в Кеннеди? Только ли Освальд с верхнего этажа склада, как утверждает комиссия Уоррена, или же с противоположной стороны улицы, с железнодорожной насыпи тоже летела по своей траектории пуля, направленная в президента? Большую часть картины Марк Лейн — ее герой и соавтор — выясняет этот вопрос. Он переходит от человека к человеку, не интересуясь его социальным положением или отношением к Кеннеди, старательно и устало задает одни и те же вопросы: «Где вы находились в момент убийства? Откуда, по вашему мнению, раздался выстрел?» Не удовлетворяясь ответом, Лейн переспрашивает: «Вы точно помните, что со стороны насыпи?» Фильм требует установления истины.

Итак, «Быстрее к приговору» — это материал для суда, для показаний на процессе, подробное изложение свидетельств защиты: ряд важнейших экспертиз не был произведен, показания десятков свидетелей, указавших на насыпь, не были приняты во внимание. В то же время повторяются вопросы Лейна: «А что вы сейчас думаете о местонахождении убийцы?» — и неожиданные ответы: «Вероятно, я ошибся, ведь столько писали об Освальде...»

Вот об этом картина: о формировании общественного мнения, о прессе, кричащей об убийстве, о сенсации, мешающей расследованию, о том, как человек, привыкший подстраиваться к общему ряду, в какой-то момент перестает верить самому себе — своим ушам, глазам, чувству, своему разуму. В конечном счете, это фильм об извращенной объективности. Истине больше нужны честные вопросы сомневающихся де Антонио и Лейна, чем старательные выводы комиссии Уоррена, торопящейся к приговору.

В. ДМИТРИЕВ

Вверху и внизу

Йожеф Киш



Мы публикуем статью Йожефа Киша, известного венгерского кинематографиста, лауреата Международной премии мира, премии имени Белы Балаша.

Советским зрителям Й. Киш известен главным образом как кинодокументалист, создавший более 40 лент, а также как создатель художественных фильмов «Окно в небо» и «Майские заморозки».

В марте—апреле 1967 года Й. Киш вместе с оператором Иштваном Зёльди побывал в сражающемся Вьетнаме и в Лаосе.

Результатом поездок явились три документальных фильма: «Показания свидетеля», «Давид», «Вверху и внизу» (первые два сняты во Вьетнаме, последний — в Лаосе), а также дневниковые записи, которые мы предлагаем нашему читателю.

1

Эти строки я начал писать, когда мы летели над просторами Сибири. Второй раз в жизни я приближался к Байкалу. Семь лет назад я побывал здесь впервые, направляясь, как и сейчас, во Вьетнам. Наш самолет мчался навстречу солнцу, перед нами открывались с огромной высоты бескрайние земли сибирские. Как и в прошлый раз, мной овладело чувство радости: как явно изменилась Сибирь, известная мне по старинным русским романам. Какое множество селений, заводов, новостроек! И как ни высоко шел наш самолет, четкие знаки

исторических пятидесяти лет были видны всюду.

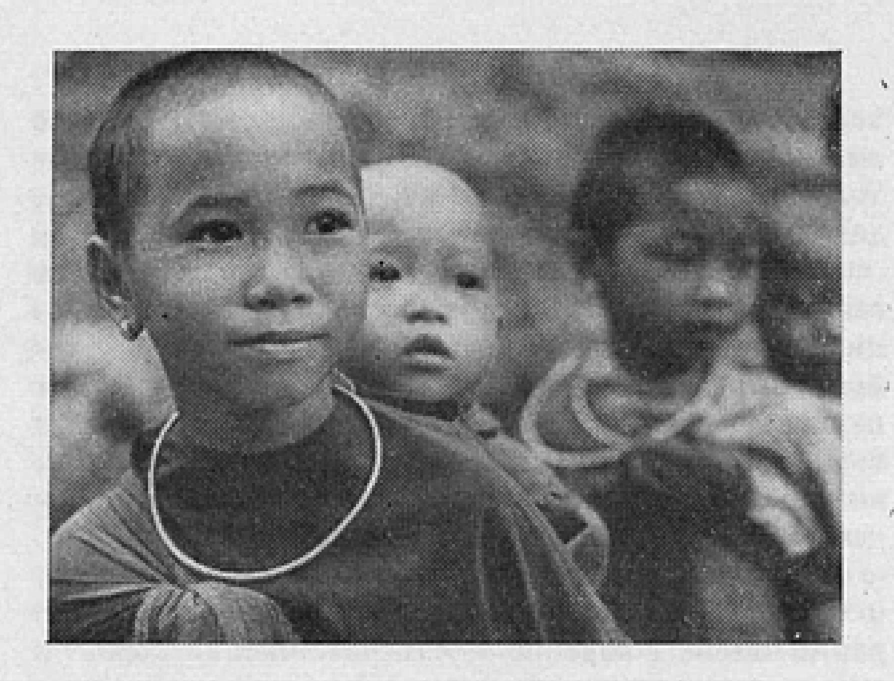
Одно оставалось неизменным: путешественнику из маленькой страны этот гигантский край напоминал о бесконечности пространства, о вечности времени. По сравнению с Сибирью множество понятий мельчало и представлялось недолговечным. Возможно, именно поэтому здесь, в кабине воздушного лайнера, я подумал: нужно вести дневник и фиксировать все свои впечатления от поездки, ведь иначе утратятся, пройдут, выпадут из памяти чудесные переживания. Правда, кинокартина, которую мы сняли в прошлый раз,— «Страна Юга» — сохранилась, но сейчас наряду с предполагаемыми фильмами особое значение приобретали впечатления от событий, ведь мы ехали туда, где ведется сложная и кровавая борьба между прошлым и будущим человечества, где можно прочувствовать пульс жизни, ощутить ритм биения сердец.

2

Мы собираемся снять три документальные киноленты: в моем портфеле два готовых сценария и наброски к третьему. Почему мы не запланировали один полнометражный фильм вместо трех? На это есть причины творческого характера, а также немаловажные соображения, связанные с прокатом. Думается, что, создавая короткометражную ленту, я смогу в большей мере сконцентрировать внимание на одной мысли, на одном замысле. С другой стороны, эти фильмы, показанные вместе с игровыми картинами в одном сеансе, будут демонстрироваться более широким массам зрителей и, по сути дела, обойдут всю страну.

Первая и важнейшая цель нашей поездки, ради которой мы преодолеваем этот путь,— картина «Показания свидетеля». Ее основной замысел таков: во вступительной части с помощью нескольких кадров из ленты, снятой мною в 1960 году, дать картину мирного, созидательного труда Вьетнама, а затем, повторив прошлый маршрут, показав те же места, дать панораму сегодняшней жизни, когда ведется тяжелая война на землях «страны Юга». Наша картина должна стать свидетельским показанием человека, который дважды проехал по стране —в наиболее радостные и наиболее горестные для нее этапы жизни.

Дети из горной деревни



Идея второго фильма явилась следствием множества вопросов, которые задавали мне самые различные люди: что это за сила, делающая маленький народ способным сопротивляться такой мощной военной державе? Я пытался ответить на этот вопрос и тогда же решил: во время поездки по Вьетнаму надо попробовать вскрыть корни этой силы, которые и для меня были не совсем еще ясны. Сценарию я дал название «Давид», вспомнив библейского юношу, победившего гиганта Голиафа.

И, наконец, третий фильм — мы должны посетить часть территории Лаоса, снять там сопротивление народа агрессии.

Нас было двое, и мы оба любовались красотой проносящихся под крылом самолета

просторов Сибири. Мой спутник — оператор Иштван Зёльди, один из наиболее талантливых кинооператоров молодого поколения. С ним мы создали несколько документальных фильмов. Сейчас ему двадцать девять лет. Он увлекался борьбой, поднятием тяжестей, ныне его страсть — подводное плавание. Надеюсь, он легко перенесет и ту немалую физическую нагрузку, которую готовит нам нелегкое путешествие.

3

Ханой. Первая неожиданность...

Занятый работой над сценарием «Показания свидетеля», я, еще сидя в своем будапештском кабинете, старался представить северовьетнамскую столицу, обремененную борьбой с агрессором, и сделал запись в блокноте: «Война согнала с лиц людей улыбки».

Оказалось, что не согнала! Влияние войны чувствуется здесь в более сложных проявлениях. А вот улыбки, милые, дружеские, веселые, бесстрашные улыбки вьетнамцев остались.

Вьетнамцы чем-то напоминают мне итальянцев, которых я тоже очень люблю. По-разному сложились исторические судьбы этих двух народов, но аналогичен их горячий южный темперамент, схожи и их пламенные чувства, и веселость, и склонность к шуткам. За серьезным лицом итальянца я также всегда угадывал таящуюся улыбку, как и у вьетнамцев. Вьетнам, как и Италия, располагает замечательной древней культурой. Правда, его восхитительная народная музыка, необычайно интересная сценическая культура, сочетающая в себе музыкальные, пантомимические и драматические элементы, живущие и по сей день, богатейшее изобразительное и прикладное искусство, пока еще менее известны в мире.

В первый же день нашего пребывания в Ханое мы познакомились с сотрудником местного Института культурных связей Нгуен Ван Хоаном, который сопровождал нас до конца путешествия, был нашим помощником и переводчиком. Этот молодой человек лет тридцати учился в Москве на литературном факультете. Отлично говорит по-русски. А поскольку я понимаю по-русски, да и мой друг Зёльди освежил не так-то уж давно полученные в школе знания этого языка, то мы свободно общаемся. Заветная мечта Хоана — заняться изучением древней вьетнамской литературы. Но... сейчас война. Хоан, как мы, венгры, любит шутку. Он рассказал нам несколько свежих будапештских анекдотов, услышанных от недавно побывавших здесь наших соотечественников. Мы от души хохотали, даже не задумываясь над тем, сколь странны превратности судьбы: в подвергающемся бомбежкам, постоянно находящемся под угрозой разрушения городе вьетнамский литературовед на русском языке рассказывает нам венгерские анекдоты...

С Хоаном мы бродим по городу, стараемся ощутить настроение людей, атмосферу улиц, парков, заходим в разрушенные бомбежкой кварталы, разглядываем оставшиеся в Ханое материалы местных музеев (наиболее ценные экспонаты вывезены в безопасные места). А пока готовят нашу поездку по стране, начинаем съемки в столице.

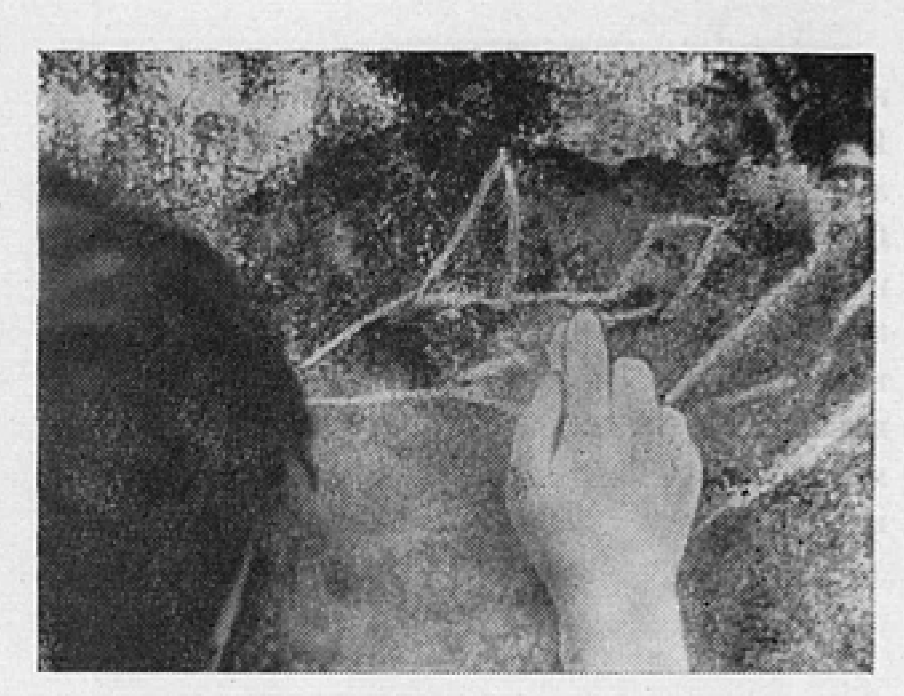
Оказалось, что наши сценарии, тщательно продуманные еще в Венгрии, служат нам неплохим путеводителем. Это еще раз подтверждает, что и в области документального кино нельзя приступать к работе без точно очерченного творческого замысла.

И хотя действительность вносит поправки в замысел художника, тем не менее сила, единство, эффект фильма в большой степени зависят от прочности первоначальной концепции.

Пантеон вьетнамских поэтов-классиков



Современная «настенная живопись», создаваемая вьетнамскими детьми



В первые дни нашего пребывания в Ханое американские самолеты не появлялись над городом. Неизвестно, чему мы были обязаны этим: то ли густому слою туч, то ли иным причинам. Во всяком случае, работу мы могли начать спокойно.

Мы снимаем улицы, бомбоубежища на одного человека, которые встречаются всюду, взрослых людей, детишек. Вот мы идем по одному из крупнейших парков столицы, по роще поэтов, и с восхищением замечаем, как защищены многовековые памятники, изображающие черепах с мемориальными досками на спинах — так увековечены поэты старины.

Повсюду наблюдаем великую целеустремленность жителей, твердую решимость и спокойствие.

Вечером в театре спектакль. Свободных мест нет. Недавно открылась выставка изобразительного искусства, на которой экспонировались новые произведения художников и скульпторов.

Никакой паники, все работают в полную силу. С паникой, с мыслями о капитуляции, о том, чтобы сложить перед врагом оружие, я вообще не встречался во Вьетнаме. Повсюду я видел людей со стиснутыми зубами, с беспредельной ненавистью к врагу, с воодушевлением, с верой и вдохновенной находчивостью, со смекалкой, с богатой фантазией.

4

Сегодня мы впервые выехали в район. Наш газик замаскирован ветками, за спинами у нас каски. Приблизительно в получасе езды от столицы останавливаемся в большой деревне.

Только въехали в поселок, произошла первая встреча с американскими самолетами: бомбардировщики пронеслись над нашими головами.

Улочки, до этого полные прохожих, быстро опустели. Жители деревни устремились в бомбоубежища.

Для нас опасность продолжала оставаться чем-то далеким, невоспринимаемым. Наш друг Хоан попытался было заманить нас в укрытие, но мы сопротивлялись, продолжая снимать самолеты. Потом стали заглядывать в глубокие ямы, расположенные по краям улицы: в индивидуальные убежища. Оттуда за американскими бомбардировщиками внимательно следили детские глазенки.

Эти детские взгляды гораздо красноречивее говорили нам об опасности, чем сами вражеские самолеты.

Мы обратили внимание на стены домов. Они были исписаны рисунками детей, такими же, какие можно увидеть и в наших селах. Только на этих рисунках были изображены исключительно самолеты, словно детская фантазия была захвачена, оплетена какой-то ужасно одержимой идеей и освободиться от нее не хватало сил.

Стервятники скрылись вдали. Жизнь возвращалась в нормальное русло. Мы осмотрелись.

В центре деревни высился католический собор, он, как всюду во Вьетнаме, производил впечатление макета парижского Нотр-Дам.

Деревня состояла в основном из построенных в последние пять-шесть лет кирпичных домиков. Когда мы были в этой стране семь лет назад, таких домов не видали нигде. Один из них побольше — детский сад. Во дворе между двумя глубокими убежищами играет стайка ребят.

В другом доме — поликлиника. Правда, в ней принимают только две фельдшерицы, но как лекарств, так и перевязочных средств вполне хватает.

Деревню украшает большой фруктовый сад. В нем работают сейчас одни седобородые старцы, которые до войны лишь грелись на солнышке. А теперь стали нужны и их дряхлые руки.

5

...Огромные деревья, молодняк, сверкающие на солнце вееры пальм, бамбук. Издали путешественник видит только джунгли.

Но приблизившись, замечаешь среди деревьев дома разного размера, а на полянах тщательно возделанные посадки. И всюду или молодые, или очень старые люди. А вот группа молодежи с книгами, тетрадями и какими-то бумагами в руках: студенты.

Оказывается, здесь расположился медицинский институт, эвакуированный из Ханоя.

Приспособившись к условиям джунглей к полному самообеспечению, студенты производят продукты питания и для себя и для своих преподавателей.

Большую помощь получают они от дружественных стран. Есть первоклассные микроскопы, всевозможные приборы, химические и физиологические лаборатории. И все это размещено в хижинах, сплетенных из бамбука. Здесь, в джунглях, ежегодно готовят около 700 врачей, причем для этого трудится большой научный штат. И все это в стране, в которой семь лет назад работало только двести-триста медиков с высшим образованием!

В одной из «аудиторий» изучаются на собаках условные рефлексы по Павлову. Газовые фонари, которые мы предназначали для внутренних съемок, остались в машине, далеко отсюда. Но, к счастью, в полуоткрытом помещении достаточно светло, и мы можем произвести съемку.

6

Хайфон. Оживленное движение в порту. У причала много судов с русскими, польскими и другими названиями — вьетнамский народ борется не в одиночку!

Разрушенный буддийский храм



Город неоднократно подвергался бомбежке. Кругом развалины маленьких, убогих домиков, порушенные стены, дым, пыль... Люди, извлекающие из-под обломков глиняные горшки, ночные туфли, какую-то домашнюю утварь. Другие складывают в кучу уцелевшие кирпичи, черепицу. У всех от пыли защитные повязки на лицах. Раненая пожилая женщина с бинтами на руках и на ногах беспокойно сидит под навесом, каким-то чудом сохранившимся здесь.

Навещаем в госпитале раненых. Вот задача: как здесь снимать? Решаем в основном снимать лица: ведь взгляд может выразить все.

А в соседнем парке, неподалеку от нашей гостиницы, весь день занимаются бойцы милиции. Мужчины и женщины, молодые и немолодые, учатся обращаться с оружием. Все без исключения. Народ вооружен, организован.

Всюду видны неустанная настороженность, забота о других. Мужественный народ трудится, борется, учится.

Но сколько приходится страдать этому народу!

Какое неимоверно тяжкое бремя обрушилось на его плечи!..

7

Из Хайфона мы выезжаем на рассвете. Наша цель — посетить наиболее пострадавшие от войны районы. Нам предстоит провести несколько бессонных ночей, ведь передвигаться по стране можно только ночью.

Вьетнамские ночи... С тропического неба луна льет какой-то особый свет. А если небосвод покрыт облаками, то вокруг множество порхающих звездочек — светлячков, мерцание которых во тьме производит впечатление ярких светящихся точек. В одной вьетнамской легенде говорится о поэте, который сажал на стол светящихся жучков и писал при их свете стихи. А кто видел фейерверк вьетнамской ночи, тот, несомненно, поверит в эту сказку.

Ночью на дорогах большое оживление. Машины и повозки, запряженные волами, пешеходы и велосипедисты.

Время за полночь. Мы едем через развалины городов, ночь заботливо прикрывает руины. Нам и в голову не приходит мысль о сне, мы прислушиваемся к шумам весенней ночи, вдыхаем ее аромат, наблюдаем за игрой огоньков. Порой начинаем оживленно беседовать.

Внезапно наш покой нарушается возгласом Хоана. Газик, встряхнувшись, останавливается. Мы выскакиваем из машины и ищем убежище, хотя и не видим в кромешной тьме решительно ничего. Вдоль дороги, как оказалось, повсюду тщательно отрытые индивидуальные укрытия. В одно из них мы в спешке втискиваемся втроем. А над головой уже слышен рев американских бомбардировщиков. Наша машина скрыта деревьями, нас же поглотила спасительная яма. Стервятник пролетел мимо, потеряв цель, обнаруженную с высоты. У нашего сопровождающего острое восприятие приближающейся опасности. Он чув-

Продавщица цветов



Женщины обрабатывают рисовое поле



ствует ее на расстоянии. Без него наш газик давно стал бы жертвой удара ракеты, пущенной с бомбардировщика, но благодаря бдительности Хоана мы остались живы.

Мрачные, выползаем из ямы, смахиваем прилипшие к одежде комья земли. Гул двигателей воздушного пирата едва слышен, разбойник ищет новую жертву в ночи. Какая досада: нам не удалось снять его на пленку!

8

Мы сидим в бамбуковом шалаше недалеко от селения Тханх Хоа, спрятавшись от палящих лучей солнца и от американских самолетов. Прикрыли аппарат листвой. Ждем американские самолеты. Хочется сделать, по возможности, несколько крупных планов.

И надо же такому случиться: стервятники не показываются. А если и появляются, то очень высоко или проносятся с огромной скоростью где-то над облаками, боясь зенитного огня, который день ото дня становится все сильнее.

Всюду мы видим женщин, молодых и старых. Они заменяют мужчин, вставших к зенитным орудиям или занятых более тяжелым трудом. Я сказал: «более тяжелым». Правильно ли это? Кажется, я несправедлив к этим женщинам. Разве найдешь более тяжелый труд, чем работа на рисовом поле? Целый день по колено в воде. По глубокой грязи погонять буйволов и в то же время нажимать на рукоятки деревянной сохи. Вьетнамские рисовые поля испокон веков обрабатывались мужчинами. А теперь это женское дело. И должен сказать, что на огромном поле нет ни клочка необработанной земли.

В полдень здесь, как и всюду по стране, работа прекращается на два-три часа. Женщины направляются по домам присмотреть за детьми, отдохнуть...

Мы снимаем в деревне, в школе для взрослых. За партами женщины среднего и старшего возраста. Урок математики. Я рассматриваю тетради учащихся, любуюсь аккуратным, изящным почерком. Учебе женщины отдают свои свободные несколько часов.

В один из безоблачных дней нам все же удалось снять самолет. Американский разбойник только что сбросил бомбы на город и теперь спасается от огня зенитчиков, несясь на огромной скорости к своей базе.

Удалось сделать и еще один интересный кадр. В скалах, расположенных на краю поля, гнездились орлы. С распростертыми

крыльями парили они в воздухе, высматривая добычу. Уж очень хищники напоминали американские самолеты. С помощью длиннофокусной оптики мы сняли птиц крупным планом, стремясь символически выразить опасность, беспрерывно угрожающую Вьетнаму...

9

Итак, мы снимаем в районе Тханх Хоа. Наполовину сгоревшая деревня. Вокруг в кукурузе сотни неразорвавшихся осколочных бомб. Пепелища на месте домов. Возле одного из них женщина копается в огороде. А рядом на месте старого дома уже строят новый, из бамбука. Какое упорство, какая воля к жизни!

Сельская школа. На 400 школьников приходится 7 педагогов, в основном женщин. А в каких условиях приходится преподавать! У каждого ребенка за спиной сплетенная из рисовой соломы шляпа для защиты от осколков. Классное помещение, покоящееся на бамбуковых столбах и прикрытое соломенной крышей, обнесено бомбозащитной стеной. Посередине и по краям класса глубокая траншея. Иногда в нее свешиваются ребячьи ноги. Траншея ведет в глубокое бомбоубежище. Система укрытий — результат многодневной работы и учеников и учителей. В классе несколько носилок из бамбука. У десяти наиболее ловких и специально обученных ребят перевязочные пакеты, медикаменты. Но учеба не прерывается.

10

Из района Тханх Хоа мы выехали в темноте, направляясь километров за двадцать-тридцать. По дороге заметили, как ударная молодежная бригада восстанавливает мост через горную речушку и железнодорожный путь, разрушенный американскими летчиками. Рельсы уже положены, ребята сажают молодые побеги бамбука вдоль полотна. Мост беспомощно повис над водой, у него повреждена каждая деталь, и положение кажется безнадежным. Вокруг огромные воронки от бомб, которые вспороли землю буквально на километры от моста. Молодежная бригада с корзинами, с тачками, похожая на множество муравьев, усердно и неустанно трудится на израненной земле. Прекрасные, одухотворенные молодые лица, красивые девушки, сильные, с блестящими глазами парни. Они работают с весельем, никак не гармонирующим с трагической обстановкой. Быстрыми движениями передают друг другу корзины с землей, бегут с тачкой, а попутно еще успевают перебросится острым словцом, шуткой.

Наши сопровождающие, в том числе Хоан, торопят нас: пора кончать съемку. Вьетнамские друзья опасаются, что налетят американцы и при ясной погоде нам не сдобровать. Мы свертываем аппаратуру. Газик мчится на полной скорости, уже начало светать, а передвижение днем, как я говорил, опасно.

К вечеру перед нами открылось незабываемо трагическое зрелище: разрушенная бомбами станция Тханх Хоа. Скрученные в спирали рельсы, разрушенные здания, вагоны. Сгоревшие гиганты-деревья, оплетенные по стволу корнями. Их ветви, словно окаменевшие руки, протянуты за помощью к небесам... Вечером и здесь вышли на улицу молодежные бригады, и на станции, казалось бы, безнадежно разрушенной, закипела работа. Вскоре сюда должен прибыть первый после бомбежки поезд.

Вечером мы узнаем, что сразу же после нашего отъезда оба эти места были снова подвержены пиратскому нападению американцев. Над рекой, где восстанавливался

мост, через час после того, как мы закончили съемку, появились вражеские самолеты. Двое из снятых нами рабочих погибли. Пленка еще хранит их веселье, задор, улыбку, а их уже нет.

В шесть часов мы еще были на станции, а в восемь с очередного нашего ночлега уже слышали взрывы. Впечатление такое, словно мы играем в пятнашки со смертью. Она идет по нашим следам, едва не настигая нас.

11

Залив Ха-лонг (Спускающийся дракон). В мире восточных легенд дракон есть существо благодетельное. И залив Ха-лонг — поистине чудесный подарок природы: невиданной красоты, уходящий далеко в море, обрамленный грядами скал.

Несколько лет назад здесь были лучшие во Вьетнаме дома отдыха, ряды гостиниц и курортов по берегам. Сейчас от всего этого осталась груда руин. В прошлую мою поездку по стране мы катались на катере среди скал, радовались щедрости и богатству природы и едва успевали перезаряжать съемочную камеру.

...Мы прибыли сюда ночью, и чуть забрезжил рассвет, поспешили на берег. Водная гладь залива пестрила рыбачьими парусниками, большими и крохотными джонками. Хорошо бы промчаться среди них на моторной лодке и сделать несколько кадров крупным планом, снять лица людей, их труд, которым они заняты всегда, несмотря на опасность.

Но наши сопровождающие не хотят пускать нас в море. Сколько мы ни просим их, сколько ни спорим с ними, все напрасно. Наконец, боясь упустить последние возможности для съемок, мы остаемся на берегу и готовим аппаратуру: будем снимать мощными телевиками, как удастся. Недалеко от берега на одном из суденышек как раз поднимали на борт сеть, наполненную рыбой. Заглядываю в видоискатель камеры. Чувствую, что если отойти немного в сторону, второй план получится лучше, в кадре будет большее количество джонок. Едва установили камеру, как из-за облаков появляется американский самолет. В какое-то мгновение валим штатив на землю и распластываемся рядом сами. А бомбы уже рвутся. Гремят зенитки где-то над берегом, но самолет стремительно делает разворот и, освободившись от своего груза, так же внезапно исчезает в облаках. Там, где мы только что были, — глубокая воронка.

Мы снова бросаемся к камере и устремляемся на прежнее место. Снимаем воронку от бомбы, вспоротое полотно шоссе вдоль кромки воды, поверженные наземь, опаленные деревья и кусты. Пленка быстро кончается. Надо идти за ней к машине. А та — в густых зарослях.

Только мы скрылись среди деревьев, как из-за туч снова выныривает самолет врага и с большой точностью сбрасывает смертоносную ношу на то место, где находились мы несколько секунд назад.

Итак, за несколько минут мы дважды избежали смерти, и каждый раз благодаря чистой случайности. Нас пытаются уговорить отказаться от съемок. Но нам кажется, что мы уже дорого заплатили за свой фильм, и знаем, как важно то, что мы отсняли. Поэтому мы вовсе не собираемся прекращать работу. Тем более что американские самолеты больше не мешают нам. Можно спокойно снимать с берега. Спокойно? Нет, это не стопроцентное спокойствие. Во всяком случае, теперь нам совершенно ясно, почему не пускали нас друзья в море.

Американский самолет появляется только на другой день. Пользуясь столь длительной

Семья эвакуируется



Вьетнамские солдаты на обломках сбитого американского самолета



передышкой, мы снимаем общий план моря. С вершины горы нам удается запечатлеть, как появляется стервятник, как сбрасывает свой груз на беззащитные джонки.

12

Пути, бесконечные ночные дороги, усталые рассветы, чудесные бледно зеленеющие поля, на которых мы встречаем восход солнца. Переправы через многочисленные речки по импровизированным, наскоро сооруженным после очередной бомбежки мостам.

По дорогам — переезжающие с места на место семьи, велосипедисты, везущие с помощью доски на раме по шесть-восемь детишек. Труд, непреодолимая сила возрождения и... ужасающие руины всюду.

А сколько радости от сознания победы испытывали люди, везущие на повозках обломки американских бомбардировщиков!

Кто видит этих людей, тот невольно заражается их радостью, и горечь потерь уступает место уверенности в победе, которой проникнуты здесь все.

Вернувшись в Ханой, я с удивлением отметил, как далеко распространяется внимание этих утомленных борьбой за жизнь людей, которые ни в какой обстановке не забывают о самых будничных делах. В своей комнате на столе я обнаружил тщательно отпечатанное приглашение на праздничный ужин в честь... моего пятидесятилетия. По моим документам гостеприимные хозяева узнали, когда у меня день рождения. К столу подают вьетнамские блюда: кусочки фарша, обжаренные в рисовой муке, так называемые «котлеты по-сайгонски», рыбу белую без костей в сладковатом соусе. Потом апельсиновый ликер, рисовую водку... После ужина — долгий дружеский разговор. В эти трудные дни мы очень сблизились с вьетнамскими друзьями.

Съемки во Вьетнаме, по сути дела, закончены. Мы собираемся в Лаос, куда нас пригласили представители Патет Лао (Патриотического фронта Лаоса).

13

Ясная лунная ночь. Наш газик с затемненными фарами карабкается вверх по крутой горной дороге. Границу мы пересекли часа два тому назад. По нашей просьбе нас по-прежнему сопровождает Хоан. Мы так привыкли к нему во время поездки по Вьетнаму, что без него как-то теряем уверенность и самообладание. К нам присоединился новый лаосский друг, симпатичный, непосредственный молодой человек по имени Суливонг.

В лунном свете проносятся картины гор, долин, утесов. Вдоль дороги — деревушки, но ни в одной из них — ни огонька, ни единого человека. Темно и безлюдно. Может быть, слишком поздно, и люди спят в такую пору? Мы просим водителя притормозить и приглядываемся. Оказывается, это бывшая деревня. Деревня-призрак! Руины. Обрушившиеся крыши. Сгоревший бамбук. Следы от попадания бомб. Глубокие воронки.

На всем протяжении пути до самого рассвета нас сопровождает ужасное зрелище покинутых, сожженных, опустошенных селений. Будь мы даже в состоянии спать в тряском вездеходе-газике, вид этих пепелищ убил бы в нас остатки сна.

Но где же люди?

Уже смеркалось, когда мы прибыли к месту назначения. Здесь должна быть гостиница. Поросшие кустарником скалистые горы вокруг. Дорога размыта многодневными дождями. Глубокую пропасть мы проезжаем по двум положенным параллельно бревнам: одно колесо как раз умещается на каждой из балок. Наконец шофер замечает вход: в крутой скале — пещера. Это наша гостиница.

Жесткие бамбуковые нары. Но мы засыпаем на них так, словно они сделаны из пуха.

Утром я рассматриваю пещеру. Здесь живут и другие люди.

А вверху, по небу, несколько раз в день проносятся американские бомбардировщики. На земле же, в горах, под прикрытием скал люди построили новую жизнь. Условия жизни временные, ведь в скалах, в пещерах сыро и темно.

Мы — в Северном Лаосе. Это свободная территория, управляемая Патриотическим фронтом.

Часто приходится путешествовать пешком, на машине не проедешь. Один из наших сопровождающих идет впереди и длинной бамбуковой палкой бьет по высокой траве: прогоняет с нашего пути змей.

Над головой появляются американские самолеты. Быстро надо решать, какая из опасностей больше. И вот мы уже лежим в глубокой траве. Смотрим на голубое небо. Совсем недалеко рвется бомба.

14

Мы не поверили своим глазам: громадная пещера превращена в настоящую текстильную фабрику. Рядами, один подле другого ткацкие станки. Правда, в движение их приводят ногами. Станки работают шумно.

Пещерный госпиталь. Магазин, небольшой универмаг — тоже в пещерах. Редакция, наборщики, типография... Потом литейная мастерская, в которой нам дарят нож, сделанный из стальной детали одного из сбитых американских самолетов.

Мы возвращаемся в Ханой. Везем с собой отснятый материал. Все лаосские съемки мы производили на высокочувствительной пленке, черно-белой. На цветную снимали натуру.

Но, конечно, и тогда, когда поблекнут краски на нашей пленке, я все еще буду помнить эту поездку по Лаосу, короткую (всего несколько дней), но яркую.

Типография в пещере (Лаос)



Прежде всего я буду помнить людей такими, какими запечатлелись они у меня в сердце. Простые и скромные, с открытой душой и веселые, мужественные и непоколебимые, как горы, окружающие их.

И эти горы, скалы и пещеры, со своеобразными оттенками и растительностью — я тоже никогда не забуду.

Не забуду и пернатых обитателей джунглей Лаоса. С точностью часов повторяют они через определенные промежутки свои песни. Или народный музыкальный инструмент кхене, этот крохотный орган, сделанный из своеобразных бамбуковых дудочек. Как я рад, что взял с собой магнитофон. Нелегко нам было сделать еще и звуковые записи. Но наличие оригинальных шумов и музыки придаст колорит фильму.

15

Мы снова в Ханое. Собираемся домой, на родину. Перед отъездом хотим сделать еще несколько кадров в городе, затем можно паковать вещи и в путь.

Кое-что решено снять с наблюдательной пулеметной вышки на крыше самого высокого дома — типографии.

Знакомимся с руководителями типографии. И в этот момент завыла сирена воздушной тревоги.

Вооружившись камерой и магнитофоном, мы бросились по лестнице на крышу. Кто-то нахлобучил на меня стальную каску. Оператору тоже. Каска очень мешает ему наводить объектив.

В руках моего друга стрекочет камера, которую он то и дело переводит с пулемета на самолеты. Самолет вспыхивает от меткой очереди, и тут я замечаю, как стартует зенитная ракета. Быстро прицеливаюсь на нее аппаратом. Огненный смерч настигает стервятника, и тот тоже вспыхивает. Вокруг нас ликующие крики. К счастью, мы с самого начала налета не забыли включить магнитофон и все это записали на магнитную ленту.

Так продолжается каждый день до отъезда. Пленка наша израсходована до последнего сантиметра.

Мы вылетаем из Ханоя в сопровождении вьетнамских истребителей. Внизу, под нами, остается замечательный народ, ведущий борьбу не на жизнь, а на смерть. Вокруг нас, вверху, американские бомбардировщики, которые, возможно, как раз готовятся к очередному пиратскому налету.

Кто же действительно в в е р х у и кто в н и з у?

Чья мораль выше? Чьи цели благороднее? На чьей стороне правда? История вынесет справедливый приговор.

Кинематограф на ЭКСПО-67

М. Нечаева

Кинематограф называют искусством XX века. Действительно, жизнь современных людей немыслима без него. Являясь детищем технического прогресса и духовной зрелости общества, кинематограф помогает нам разносторонней, многогранней видеть и понимать окружающий мир. В этом наглядно убеждался каждый, кто побывал на Всемирной выставке в Монреале, работавшей под девизом «Земля людей».

ЭКСПО-67, поселившаяся на окраине города на двух островах, искусственно возведенных в стремнине бурной реки св. Лаврентия, ежедневно привлекала внимание многих тысяч посетителей. Они ехали в переполненных вагонах специально подведенной линии метро, не считаясь с сутолокой и теснотой, чтобы расширить свои знания о жизни разных народов нашей планеты, пополнить представления о мире. И в этом многодневном ЭКСПО-марафоне кинематограф был ключом, открывающим двери познания.

Канада — страна короткометражного фильма. В силу разных исторических причин наибольшее развитие получили здесь ленты документальные, научные (вспомните знаменитые «60 кругов», отмеченные в 1965 году премией Международного кинофестиваля в Москве). Видимо, эта особенность повлияла на программы киноконкурсов, проходивших в рамках выставки. Несомненный успех имело соревнование ультракоротких фильмов. Отрадно, что в числе победителей этого трудного конкурса оказались и наши кинематографисты: режиссер Л. Попов, сделавший ленту «Мой сын»*, и мультипликаторы Ф. Хитрук и С. Алимов — авторы «Отелло-67».

Большое число зрителей привлек фестиваль научных фильмов, проведенный в рамках XXI Конгресса МАНК — Международной ассоциации научного кино. Наш фильм о генетике «В глубины живого» получил здесь почетный приз.

Как же был использован кинематограф непосредственно на выставке? Или, для ясности, можно поставить вопрос так: как выглядела бы выставка без кинематографа? Думается, в этом случае она не состоялась бы вовсе. Да, это не преувеличение.

Доминирующим стал художественно-декоративный, или, как его часто называют, музейно-выставочный, пристендовый кинематограф, дополняющий, развивающий, а то и просто заменяющий основную вещественно-документальную экспозицию. В этом своем качестве, так или иначе, кинематограф был использован почти в каждом павильоне. Экран — продолговатый, круглый, квадратный, вмонтированный в стены, в потолок, даже в пол — призывал вас усвоить основные данные о стране, обратить внимание на красоты ее природы, вспомнить исторические даты, рекламировал новейшие образцы продукции.

Перешагнув порог Британского павильона, посетитель попадал в «средние века». На темных стенах проходов кинопроектор демонстрировал картины средневековой инквизиции; раздавался лошадиный топот, мимо проносились загадочные всадники; на колокольне собора гремели колокола. Эти картины напоминали о прошлом Англии.

А в соседнем зале царствовал полиэкран. Небольшие светящиеся прямоугольники, поселившиеся на стенах и потолке, поясняли экспонаты зала, технические новинки промышленности Англии, напоминали о ее международных и экономических связях.

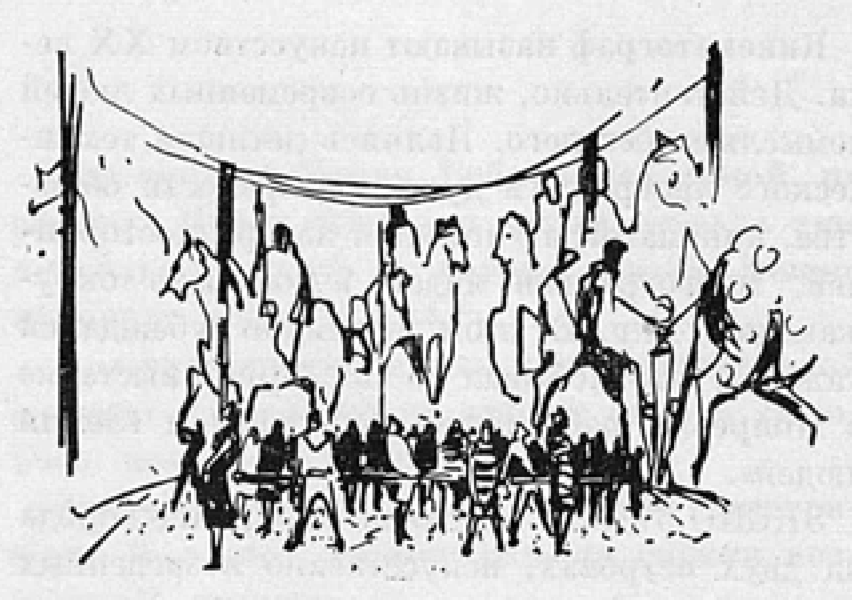
Существенно дополнил экран космическую экспозицию нашего павильона. Помимо обычных киноустановок был оборудован особый зал с полусферическим экраном, похожим на небосвод, на линии горизонта которого расположились семь полиэкранов. Фильм, знакомящий с историей завоевания космического пространства советскими людьми, рассказывающий о наших ученых и летчиках-космонавтах, заканчивался космическим кино-

* См. «Искусство кино», 1967, № 6.

У зрителя замирал дух от мысли, что он несется в просторы Вселенной



Шеренги конногвардейцев двигались прямо на вас



аттракционом: кресла покачивались, на небосводе мелькала астрономическая пыль. Экранное движение убыстрялось. У зрителя замирал дух от мысли, что он, подобно космонавту, несется в просторы Вселенной.

Канадцы построили несколько павильонов, рассказав в первую очередь о наиболее обжитых районах страны — тех, что вытянулись вдоль ее южной границы. Свою самостоятельную экспозицию имела провинция Онтарио, включающая в себя крупные промышленные центры. Именно здесь обосновались американские компании «Форд», «Шевроле», «Крейслер», здесь расположены столица Канады Оттава и другие значительные города страны — Торонто, Гамильтон, Кингстон. Знакомство с природными особенностями района, его историей и современным состоянием в значительной мере осуществлялось с помощью кинематографа. Зал главного павильона Канады представлял собой цилиндр, разделенный на шесть отсеков. В каждом отсеке был установлен трехчастный полиэкран. Кинопрограмма, знакомящая с географическими, историческими и экономическими особенностями страны, состояла из пяти сюжетов. Зрительские места вращались по кругу. Посетители, заполнившие очередной отсек, через каждые четыре минуты передвигались по кругу, где их ждала своя четырехминутная программа.

Фильм в целом мало чем отличался от обычного документального, однако в него были включены игровые куски, иллюстрирующие историю заселения этих мест европейцами. Но один сюжет запомнился, верно, всем. Это мультиминиатюра, в аллегорической форме напомнившая о смене национальных влияний на территории Канады. В разных углах экрана появлялись мультипликационные человечки, каждый со своим собственным пианино, украшенным национальным флагом. Вначале это был француз. Он чопорно садился за фортепьяно и начинал играть свою национальную мелодию. Его конкурент, англичанин, на противоположной стороне экрана нахально мешал ему, вторгался своими звуками в мелодию соперника. Появлялись третий, четвертый, пятый музыканты-дуэлянты. Экран верещал, гудел диссонансами. Каждый играл свое, как говорится — кто во что горазд.

Канадское отделение компании «Бел-телефон» привлекало внимание к своей продукции с помощью... кинематографа. Но не в прямом смысле, а косвенно. Знакомство с образцами видеотелефона предварял сеанс кругорамы. Девять экранов, расположенных по кругу (диаметр зала — 26 метров), стереофонический звук создавали иллюзию реальной сопричастности зрителя к кинематографическим событиям. Фильм, снятый фирмой Диснея, показывал сегодняшнюю Канаду. На экранах — здание парламента в Оттаве, где сто лет назад была провозглашена конфедерация. В 1967 году Канада отмечала эту дату как националь-

ный праздник. Красочное шествие Musical riders буквально ошеломляло. Шеренги конных и пеших гвардейцев в красных мундирах двигались прямо на вас...

Затем зрителя «сажали» в авто и мчали по улицам Монреаля, Оттавы и Торонто. А вот и борт катера. Голубизна воды ослепляла. Горизонт накренялся то влево, то вправо. Кажется, вот-вот—и вы свалитесь прямо в воду. Еще мгновение — и вы в самой середине хоккейного поля. А на прощание вы кружили в вертолете. Внизу поля, леса, реки, озера и наконец — знаменитая Ниагара.

Этот громкий, яркий по краскам фильм длился 20 минут. Выход из кинозала принудительно вел вас в стендовый павильон. И волей-неволей вы попадали в число тех, кто интересуется продукцией фирмы «Бел-телефон».

Чехословацкий павильон бесцеременно нарушал бюджет времени экскурсантов. Отведешь на знакомство с ним, допустим, час, а затягиваешь посещение на три-четыре часа! Держала гостей не только интересная экспозиция, но и киноизобретательность хозяев. Вообще чехословацкие кинематографисты поразили воображение даже видавшей виды публики. В международном павильоне «Человек и производство» они соорудили действующую автоматическую линию, изготовляющую кинопроекторы. На глазах у зрителя рождались все детали и происходила сборка сложных аппаратов.

Чехословацкий национальный павильон был отлично кинофицирован. Полиэкраны всевозможной формы щедро предлагали научную, техническую и экономическую информацию. Были здесь и два примечательных кинематографических изобретения. В просмотровом зале обычная широкоэкранная площадь была мозаичной — она состояла из 112 маленьких, плотно подогнанных друг к другу ячеек-экранчиков. Каждая ячейка, свободно передвигающаяся к зрителю и от него, давала при демонстрации фильма свое частичное изображение. Программа рассказывала о возникновении живой клетки, появлении простейших одноклеточных организмов, затем — более усложненных живых существ. Мы становились свидетелями появления животных, первых обезьяноподобных людей и, наконец, современного всесторонне развитого человека. Не во всех разделах фильма нужен был именно такой экран. Но в одном эпизоде, где речь шла о формировании живой клетки, киномозаика оказалась как нельзя кстати. Экран ожил, словно огромный действующий макет. Казалось, что каждая молекула организма дышала, совершенствовалась, пока не превращалась на наших глазах в нечто оформленное и определенное.

И вторая новинка — кинематограф с участием зрителей в действии. Больше всего она полюбилась детям, для которых давалась специальная программа. На широком экране шло занятное представление. Четыре раза во время просмотра действие останавливалось, и зрителя спрашивали, как бы он хотел пустить ход событий дальше. У кресла слева и справа были вмонтированы сигнальные кнопки, с помощью которых каждый сообщал то или иное свое решение. Кибернетическая машина быстро подсчитывала голоса, и действие развивалось далее по варианту, избранному большинством зрителей. Приятно было почувствовать себя не пассивным, а активным участником событий, когда от твоей воли, да что воли, от простого желания, мог измениться сюжет! Это очень оживляло зрительный зал.

...Осмотр статичной экспозиции, еще одна или две (кроме описанных) остановки у других киноэкранов — вот и пролетели незаметно три часа. Но редко кто досадовал на такую непредвиденность. Уж больно любопытно все представили хозяева павильона.

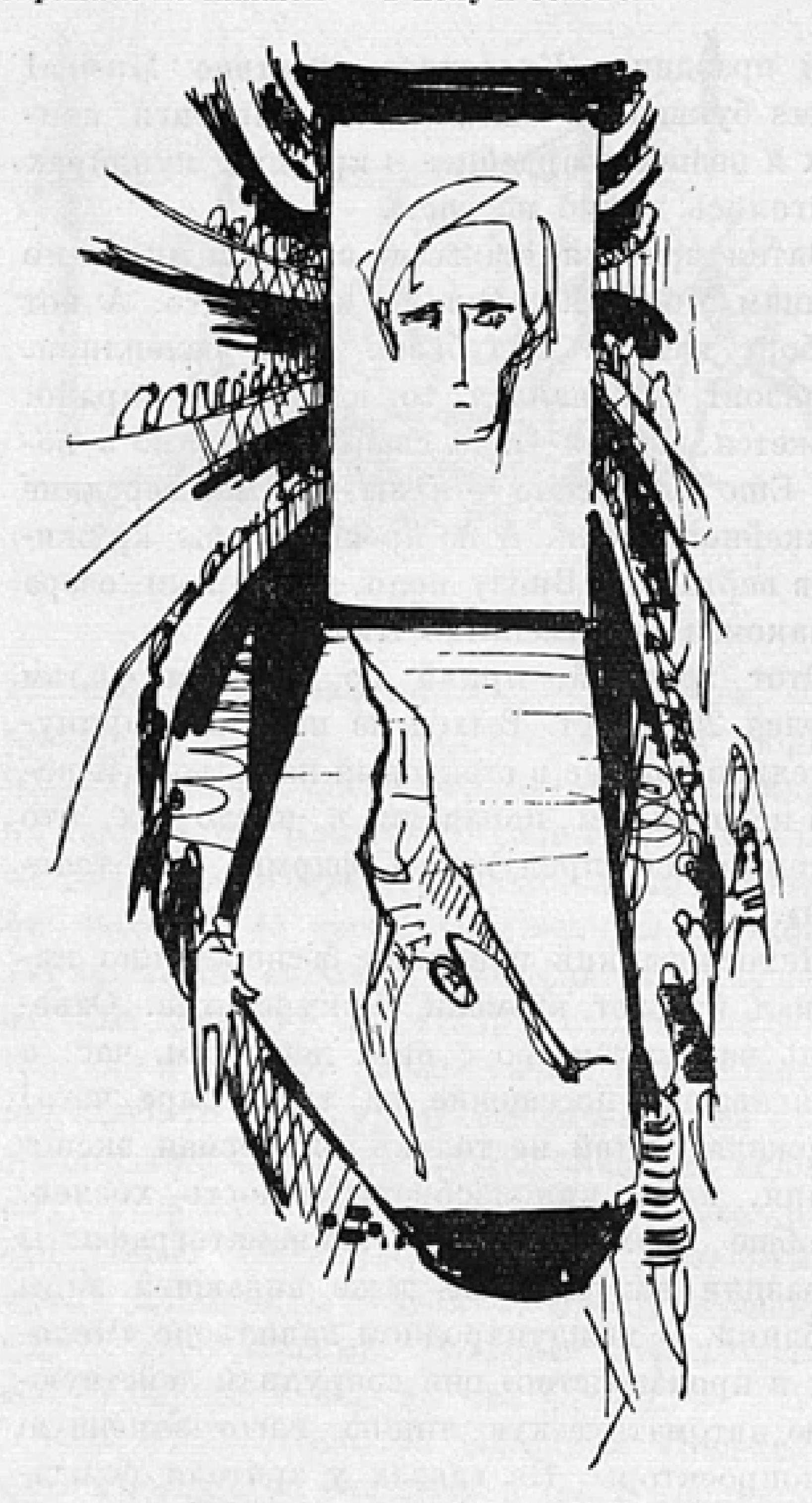
Да, кинематограф оказался поистине зрелищем для всех. Это очень точно учли орга-

низаторы международного павильона Лабиринт, экспозиция которого на 90 процентов была заполнена кинопрограммой. Это необычный, какой-то особый павильон, то место, где посетитель должен задуматься над своей жизнью, невзгодами, судьбой.

После небольшого перехода посетитель попадал в комнату отдыха, где ничто не мешало сосредоточиться. Лишь полумрак помещения, лишенного дневного света, причудливая вязь маршрутов Лабиринта да надпись на стене: «In the labyrinths of legend, the hero after many adventures, found his way to the beast and destroyed it and returned triumphant to the world» («В фантастическом лабиринте герой после многих скитаний находил выход, побеждая злые силы, и возвращался в мир победителем»). В этой эпитафии не упомянут Минотавр — легендарное чудовище, жившее, по древней легенде, в Лабиринте на острове Крит. Не сообщается и имени отважного Тезея, победившего злого полубыка-получеловека. И тем не менее каждый, кто молча сидел там, мысленно настраивался на мифологическую волну. Возникшая здесь увертюра чувств подготавливала человека к восприятию последующего. А следом шла 45-минутная кинопрограмма, в которой были использованы киносъемки операторов почти всего мира. Два сеанса в двух залах, отделенных друг от друга темным коридором Лабиринта. Посетитель, попавший в этот таинственный переход, задерживался там на несколько минут. Зеркальные стены помещения были темны, как ночь, а кругом, словно звезды на небосводе, мерцали световые блики. Здесь так же, как вначале, посетитель оставался наедине со своими мыслями. Но все эти остановки лишь подготавливали к просмотру фильмов. Ведущим оказывался здесь кинематограф.

Один зал — огромный эллипсообразный цилиндр—вмещал два перпендикулярно расположенных продолговатых экрана. Зрители заполняли пять полукруглых ярусов по стенам

В этом зале фильм демонстрировался на двух экранах: на нижнем — в полу и боковом



цилиндра. Фильм, демонстрировавшийся одновременно на двух экранах — нижнем, что расположен на полу, и боковом,— развертывал картины жизни современного мира. Умирали старики, в скверах резвились дети, горожане строили жилища. Действие, начавшись на вертикальном экране, дополнялось нижним изображением. Строители возводили небоскреб, а внизу виднелся современный город. Дети с бокового экрана бросали хлеб рыбам, а те подхватывали его в воде на нижнем экране. Зритель видел контрасты

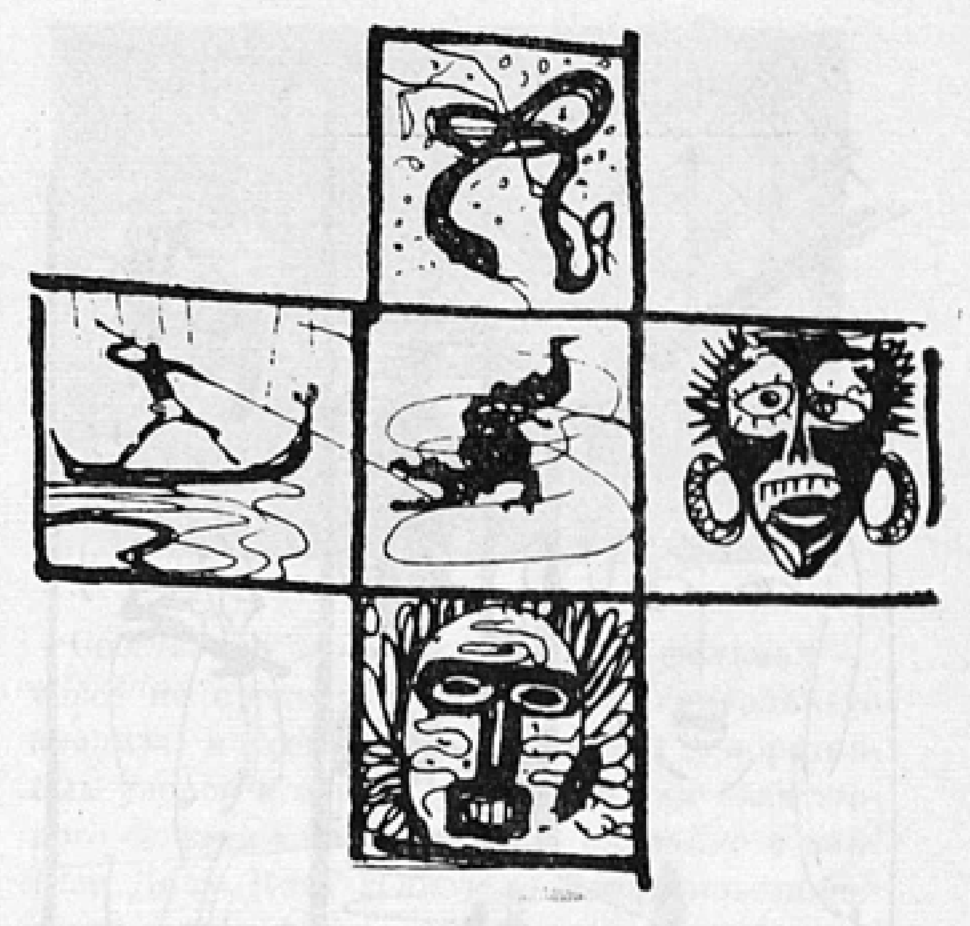
жизни: бедные районы Индии и современный капиталистический город, муки роженицы и счастье молодой матери, здоровые, цветущие лица и морщинистые щеки стариков. Во всей этой экранной жизни царствовал случай. В финале спорили два изображения: вертикальный экран ликовал, венчая победителя автомобильных гонок лавровым венком, а нижний — скорбел о поверженном боксере, в котором угасала жизнь.

Второй кинозал Лабиринта имел крестообразное полотно экрана, состоящего из пяти секций. Там также демонстрировались документально снятые куски жизни наших современников. Ярко и сильно была здесь выражена мысль о безжалостном мире, с которым сталкивается человек. Настороженно и тревожно всматривались в темноту тропического леса глаза негра-охотника. К его утлой ладье приближался матерый крокодил. Кругом никого. Только негр и прожорливое животное. Негр целился в него своим первобытным копьем. Напряженные секунды приближали его к финалу — победа или смерть? Утерянное мгновение могло стоить человеку жизни. Но вот копье вонзилось в тело крокодила. Страшный рев потряс стены зрительного зала. Замер негр. А с экрана повеяло холодом. Маски — символы смерти — возникли на крыльях экранного креста. А в центре все бушевал в агонии крокодил, расставаясь с жизнью.

Здесь так же, как в первой программе, люди скорбели, теряя ближних, переживали маленькие семейные радости, искали выход из жизненного тупика и боролись за свое место под солнцем. Каждый, кто смотрел эту кинопрограмму, ловил себя на аналогиях.

И все же при всей правдивости и жизненности ситуаций была в этой программе своя односторонность. Одиноким, очень одиноким выглядел современный человек с экрана Лабиринта. Даже когда совершал добрые дела. В этой бесконечной и жестокой схватке с жизнью каждый стоял только за себя — рас-

Копье вонзилось в тело крокодила...

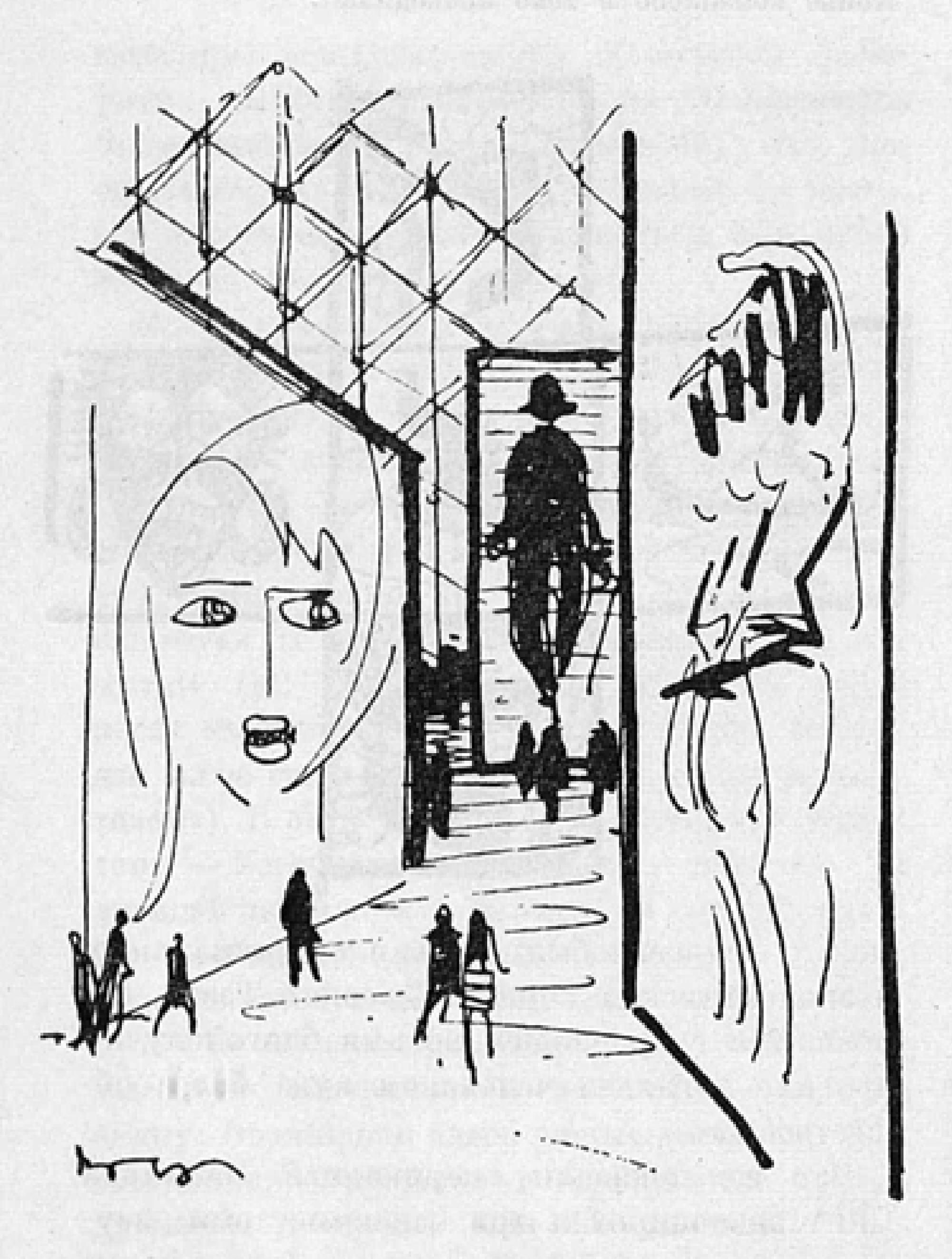


сказ о человеке был оторван от социальных и экономических корней. Древний Тезей, боровшийся с чудовищем во имя благополучия других, выглядел человеком куда более общественным.

Что же показали американцы? Павильон США экспонировал три основные темы: изучение космического пространства (отдел подан с несомненной выдумкой), особенности народонаселения страны, рассказанные через коллекцию головных уборов (?!), и достижения кинозвезд. Таким образом, американцы отвели кинематографу треть экспозиции.

Гигантские портреты звезд экрана смотрели на вас со всех сторон. Это были умершие и ныне здравствующие актеры, молодые и старые, в ролях и в жизни. Задорно смеялась на портрете окончившая жизнь самоубийством Мерилин Монро. Грустно глядели глаза Бэтт Дэвис. Тут же вращались вырезанные из картона силуэты полуголых кинематографических герлс. Герои гангстерских фильмов появлялись перед посетителями с разбитыми черепами, окровавленные и умирающие. В залах разместились любимые вещи кинозвезд, вплоть

Гигантские портреты кинозвезд смотрели на вас со всех сторон



до старого авто и допотопной кровати. Словом, здесь был почти весь антураж голливудской рекламы, поданный с американской безапелляционностью и с небольшим вкусом.

В павильоне США был оборудован зал с синерамой, состоящей из трех экранов. 20-минутный фильм был посвящен играм детей. Программа производила впечатление эксперимента. Авторы всесторонне обыгрывали экранное пространство. Временами три отсека синерамы превращались в полиэкраны, на которых развертывались три разные сцены, связанные между собой тематически. Дети прыгали, бросали мяч, затевали прятки, чехарду, играли в другие игры, понятные каждому, независимо от цвета кожи и национальной принадлежности. Иногда киноэкран как бы раскладывал детскую игру на части, подавая на центральном полотне анфасное изображение, а на боковых — профильные.

●

Выставка функционировала полгода. На ней побывало более 49 миллионов человек. И пока шумел Ла Ронд — увеселительный городок ЭКСПО-67, мчались поезда прогулочной наземной дороги, восхищали игрой воды и света «Танцующие фонтаны»— все это время жил своей кипучей жизнью кинематографический Лабиринт, завоевывали все новых и новых сторонников чехословацкие кинематографисты, приобщала к космической теме советская кинопрограмма, поражала грандиозностью экранная панорама «Бел-телефона», потешал остроумием мультисюжет канадцев. Сотни полиэкранов, установленных в павильонах Англии, Франции, Советского Союза, Чехословакии, Японии и других стран, образцово несли вахту, сообщая новейшие сведения о странах, пропагандируя их научные достижения, культурные ценности, духовные завоевания. Собирали своих зрителей широкоэкранные установки в павильонах Швейцарии, скандинавских стран и дневное кино Кубы. Канадцы, увеличившие телевизионный экран до размеров кинематографического, передавали телерепортаж со строительства гидростанции на реке св. Лаврентия.

Что же оставит после себя ЭКСПО-67?

Сейчас об этом можно только гадать. Вряд ли, например, войдет в практику строительства предложенное здесь аляповатое жилище — Хабитат-67. А вот линия метро, специально подведенная на острова, наверняка сохранится для потомков. Нам же хочется, чтобы надолго сохранился дух взаимопонимания и доброго сотрудничества.

Ну а кинематограф? Останется ли в нем от ЭКСПО-67 своя Эйфелева башня?

Монреаль — Москва

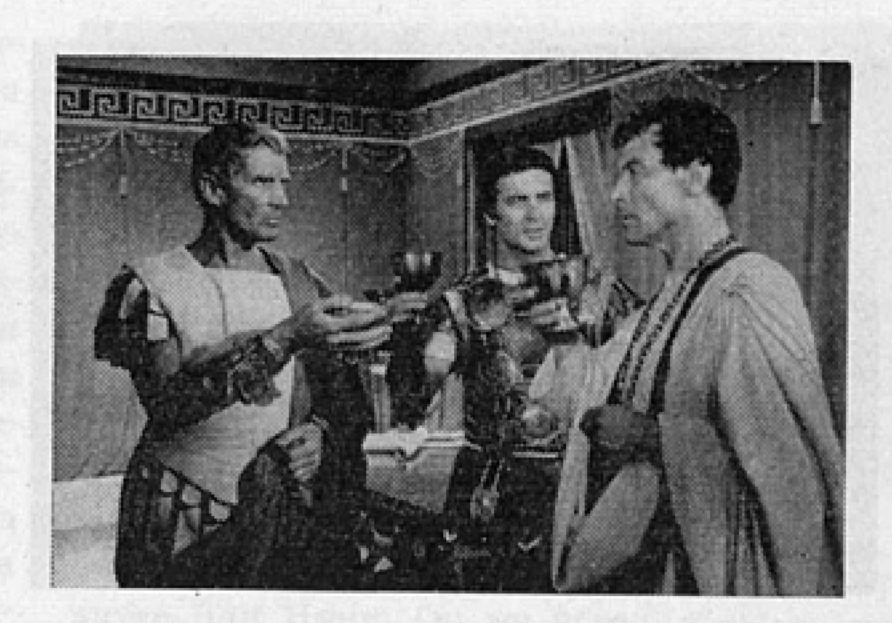
Н. Игнатьева

В 1967 году румынские кинематографисты изменили недавно заведенному обычаю — каждым летом устраивать в Мамае фестивали отечественных фильмов. Как мне объяснили, показалось более разумным увеличить сроки между фестивалями, а значит, расширить возможность выбора. Зрители фестиваля смогут судить не просто о продукции года, в которой не исключены случайности, а об определенном отрезке жизни румынского кинематографа, его направлении, его тенденциях.

Это тем более важно, что румынское кино молодо. У него нет своей школы, нет прочных традиций. Оно складывается, формируется сейчас, на наших глазах, и в этом процессе, естественно, обнаруживаются и слабости. Еще не найдено собственное творческое лицо, не выработаны твердые художественные принципы, но идут поиски, и в исканиях этих, если учитывать опыт нескольких последних лет, сегодня видишь как бы два полюса, два основных направления.

С одной стороны, тяга к зрелищу. Монументальному, красочному, эффектному, как, например, в «Даках» Сержиу Николаеску, где стремление сделать «суперфильм» очевидно и откровенно. Возможности кинематографа отданы монументальным шествиям, сокрушительным атакам, острым поединкам. Экранное пространство заполняют тщательно выстроенные ряды римских легионеров и войска даков, готовые ринуться в рукопашный бой; разгоряченные кони летят через объятые пламенем крепостные ворота; торжественный ритуал жертвоприношения происходит на высокой горной вершине... Композиция кадра строго продумана, как продумана и цветовая гамма красочных костюмов, то контрастирующих с пейзажем, то гармонирующих с ним. Экран должен впечатлять, поражать масштабами массовок, их слаженностью — и режиссер строит, разыгрывает действие, отнюдь не маскируя его условности, не пытаясь всерьез гримироваться «под историю».

«Даки»



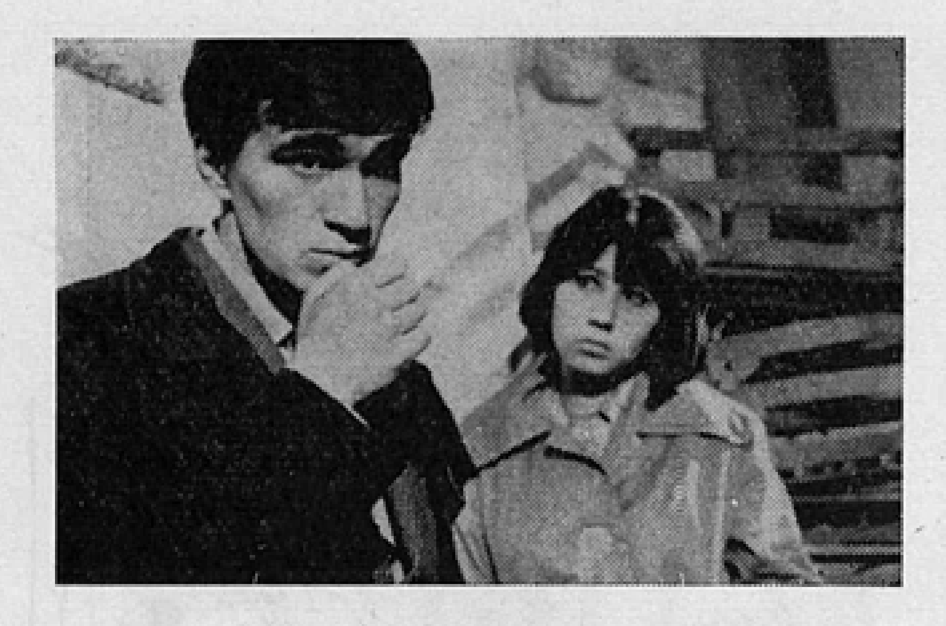
Собственно история в таких фильмах — вовсе не предмет исследования, социального анализа, а всего лишь канва для декоративных узоров в одних случаях и для авантюрного сюжета — в других. Не случайно в картине Дину Коча «Гайдуки» мотив повстанческого движения словно растворяется в бурном потоке приключенческой интриги, все поглощает само приключение, с его неизменными погонями, бешеными скачками, напряженными схватками и т. п.

В фильмах этих один расчет — на публику. Публику, которая любит экзотику и «костюмные» пьесы, которая ждет от экрана прежде всего развлечения, зрелищной картины.

Есть музыка, которая просто услаждает слух, не более того. И есть фильмы, услаждающие глаз, отвечающие потребности в живописном зрелище, яркости красок, внешней динамике действия, в чисто постановочных аксессуарах.

Значит ли, что подобные произведения следует выводить из круга искусства или рассматривать с критическим высокомерием? Отнюдь нет. Тем более что, скажем, в фильме Сержиу Николаеску очевидно высокое профессиональное мастерство, чувствуется крепкая организующая рука режиссера, Да и «смотрибельность» ленты — вещь немаловажная. Когда художник забывает о тех, кто находится перед экраном, не думает о восприятии зри-

«Утро благоразумного человека»



телей, его подстерегает опасность неудачи. Кстати, это понимают румынские кинематографисты. Рассказывая о работе над картиной «Недра», писатель Иоан Григореску специально остановился на весьма актуальной сегодня проблеме «фильм и зритель»: «Сложные или, как принято у вас называть, «трудные» фильмы,— говорил он,— сами по себе могут не пробиться к широкому зрителю. Зрителей надо приобщать к таким произведениям разными путями. И вот в «Недрах» одним из средств приковать зрительский интерес для нас явилось зрелище».

Можно, конечно, поспорить с автором сценария, насколько в данном случае эффективен выбранный путь к зрителю, но об этом, как и о самом фильме «Недра», позже. Знаменательно, что вопрос взаимоотношений со зрителем оказывается «на повестке дня», что он заботит, тревожит создателей кинокартин.

И это не случайно. При всей правомерности существования сугубо зрелищного, развлекательного фильма, он не может сегодня занять доминирующее место в кинематографии социалистической Румынии, поскольку не в силах удовлетворить духовные, гражданские потребности общества. Фильмы, приближающиеся к философским проблемам века, подбирающие ключи к сложным вопросам действительности,— здесь хочется видеть главное направление исканий румынского кино.

Значительность содержания, сложность выдвигаемых современных проблем требуют непременного зрительского соучастия, вот тут-то и возникает разговор о внутреннем контакте экрана и зала, о способности художника кино донести, а зрителя воспринять комплекс идей и мыслей, волнующих автора.

Понятно, что Иоана Григореску, как одного из создателей картины «Недра», особенно беспокоили поиски связующих со зрителем нитей, тех форм, которые позволили бы прочно удержать зрительский интерес к сути происходящего. Ведь «Недра» (более подробно об этом говорится в рецензии, опубликованной в № 12 «Искусства кино» за 1967 год) — фильм не событийный; не факты и поступки, а их обсуждение, их анализ являются предметом авторского внимания, источником итоговой мысли. Как перебросить ход размышлений за пределы экрана, вызвать живой, личный отклик на серьезные нравственные проблемы общества? И вот здесь мне не кажется удачной та дорога к зрителям, на которую ссылался И. Григореску. Да, сцены аварии на нефтепромысле, снятые с размахом, действительно захватывают, смотрятся с большим напряжением. Однако они и воспринимаются прежде всего как зрелище, несколько оторванное от содержания того разговора, что ведут авторы фильма. Яркого же, напористого кинематографического выражения мысли картине как раз и не хватает. А думается, именно в этом направлении авторам следовало вести энергичные творческие поиски.

Конечно, освоение новых кинематографических форм происходит нелегко. Не всем дано обрести такую пластическую свободу и выразительность, такую емкость и доступность метафорического языка, какой достиг в своем философски значительном произведении «Лес повешенных» Ливиу Чулей. Далеко не всегда авторам фильма, исследующим человека в его разнообразных жизненных связях, анализи-

рующим его психологические состояния, отражающим процесс его мышления, удается строить действие так, чтобы оно не отпугивало чрезмерными длиннотами, внешне многозначительными паузами. Не избежали в чем-то этих просчетов и авторы картины «Утро благоразумного человека» — сценарист Константин Стойчу и режиссер Андрей Блайер. Но при всех своих недостатках «Утро благоразумного человека» надо отнести в актив и румынского кино, и режиссера Блайера. Попытка проследить процесс внутреннего становления характера, формирования личности в зависимости от окружающей среды, процесс ее духовного обновления оказалась интересной.

Мне вспоминается другой фильм А. Блайера — «Он был моим другом», показанный на фестивале в Мамае в 1964 году. Сколь очевидно движение режиссера вперед! Если раньше ему не удавалось сконцентрировать внимание на главном, подчинить конструкцию фильма идее, то теперь видишь, что эта беда в целом преодолена. Новому фильму не свойственны прежняя расплывчатость мысли, загроможденность боковыми ходами, многочисленными сюжетными ответвлениями. Авторы нацеливают кинообъектив на героя, и его судьба, его точка зрения на мир становятся стержневой пружиной действия.

Кто-то из румынских критиков назвал этот фильм «портретом молодого поколения». Боюсь, что такое обобщение чрезмерно. Но в картине схвачены типические черты современной молодежи, с ее критицизмом и одновременно с живой способностью к самокритике. Духовное возмужание показано не как внезапное просветление героя, а как итог пройденного пути, постижения каких-то принципиально важных для него истин. По характеру фильм приближается к жанру своеобразного внутреннего монолога, вот почему окружающее нередко предстает как бы увиденным обостренным зрением молодого героя, пропущенным через его сознание.

«В воскресенье, в шесть часов»



Главную роль в картине исполняет молодой актер Дан Нуцу. Он же играет центральную роль в фильме «В воскресенье, в шесть часов». Мне кажется, что актер сближает эти два образа, несмотря на разные «сверхзадачи», разные индивидуальности героев. Сближает своей личной темой — темой ответственности перед жизнью, перед самим собой. Отсюда такая требовательность к себе и к людям у этих героев, такой придирчивый взгляд на мир.

Бесстрастным, академически-созерцательным кажется произведение, когда нет в нем своей художественной темы. И как оно обретает внутреннюю энергию, искренний пафос, эмоциональную взволнованность, если вызвано личной потребностью, необходимостью высказаться!

«В искусстве обязательно присутствие личности,— подчеркивал в беседе со мной Лучиан Пинтилие, постановщик картины «В воскресенье, в шесть часов».— И я собираюсь твердо следовать принципу: ставить фильм только в том случае, когда есть что сказать зрителям, когда будущая лента станет насущной необходимостью высказать свои мысли и чувства».

Картина «В воскресенье, в шесть часов» действительно оказалась встречей с л и ч н о с т ь ю а в т о р а, с художником, чье творческое «я» чувствуешь и в замысле и во всем строе фильма. Это первая кинематографическая работа Л. Пинтилие; он режиссер театра, известный многими интересными сценическими постановками, влюбленный в Чехова

«Недра»



«Голгофа»



и Шекспира, готовый хоть до утра говорить о неисчерпаемости шекспировских образов, рассказывать о своем понимании и художественном решении «Вишневого сада». Пинтилие — ученик Чулея, и тот не без гордости произносил: «мой ученик», высоко оценивая дебют Лучиана и предсказывая интересное кинобудущее молодого режиссера.

Сейчас, когда прошло уже больше года после выпуска картины, особенно ясно видны издержки первого кинематографического опыта, несомненное влияние распространенных приемов современного кино с его ретроспекциями, «наплывами» и т. д. И тем не менее этот фильм не отнесешь к подражательным, вторичным произведениям, цитатно повторяющим найденное ранее. Сменив сценическую площадку на павильон киностудии, Пинтилие в поисках нового для него киноязыка, естественно, обратился к уже накопленному арсеналу современных экранных приемов. Но в фильме это не выглядит механическим копированием, изысканным формотворчеством — тот или иной прием для Пинтилие лишь средство, способное обнажить тревожный внутренний мир героя, боль его переживаний. Не сглаженная временем драма неизменно возвращает его к прошлому, к мрачным годам власти фашизма, и понятными становятся неизбежные повторы кадров — именно эти повторы усиливают трагическое звучание ленты; оправдана и некоторая обрывочность воспоминаний — сознание фиксирует лишь какие-то моменты, отложившиеся в памяти. Герой поверяет настоящее прошлым, и в этой обостренной взыскательности — голос самого художника, его страсть, его гражданский пафос.

Уже написан оригинальный сценарий «современного актуального фильма», как выразился автор, и идет работа над экранизацией романа Михаила Садовяну «Балтагуль» — Лучиан Пинтилие остается верным своей теме. Хотя очень разные эти картины — одна, судя по рассказу режиссера, решается в жанре современной социально-психологической драмы и включает автобиографические моменты, другая обращается к первозданной культуре народа, излагая события в детективном сюжете,— обе они об ответственности перед жизнью, о высшем человеческом долге.

Итак, в своих наиболее примечательных работах (ограниченность места не позволяет остановиться на фильме Мирчи Дрэгана «Голгофа», который, мне думается, интересен новой для режиссера — мастера масштабных, массовых сцен — попыткой дать индивидуальные психологические портреты) румынские кинематографисты обращаются к гражданским чувствам зрителей, утверждают высокие идейные и моральные принципы социалистического искусства.

«Мне претит современный буржуазный кинематограф с его эротикой, порнографией,—

«Джоконда без улыбки».
Фото А. Михалопула



«Бухарест глазами Гопо» (рабочий момент).
Фото А. Михалопула



говорил мне Ливиу Чулей.— Фестивальный Канн 1966 года остался в памяти, как какой-то кошмар — невыносимо было видеть мир насилия, пороков, извращений...»

«Лес повешенных» Чулея был полемичен в отношении к интерпретации западным искусством темы «некоммуникабельности».

В интереснейшем замысле кинематографической постановки «Сна в летнюю ночь» Ливиу Чулей также открывает современные мотивы шекспировской комедии.

Я не буду пересказывать художественную трактовку пьесы в этой новой работе Чулея (сценарий написан, идет подготовка к съемочному периоду), остановлюсь лишь на финальном кадре задуманного фильма, который, как мне кажется, не только выражает основную режиссерскую мысль, но и раскрывает принципиальные устремления художника, его искусства.

Весь фильм снимается в декорациях, и только финал — один кадр — отдан естественной природе. Неподвижное море, горизонт — как символ спокойствия и перспективы...

●

Короткие встречи с румынским кино, с его мастерами подходили к концу. Увы, не все новое удалось посмотреть, хотя закончили свои фильмы Франчиск Мунтяну, Георгий Наги. Монтировал свою новеллу (одну из трех, составляющих фильм «Бухарест глазами...») Попеску-Гопо. В этом веселом красочном музыкальном ревю (я видела всего лишь десятиминутный фрагмент новеллы) неутомимая фантазия и жизнерадостный темперамент Гопо переносят нас из современности в прошлое и будущее Бухареста.

А в павильонах продолжались съемки второй серии «Гайдуков» и первого фильма молодого режиссера Мальвины Уршяну «Джоконда без улыбки» с Сильвией Попович в главной роли...

Недалек тот час, когда на экранах румынских кинотеатров появятся стремительные всадники из «Гайдуков», зазвучат задорные голоса персонажей «Бухареста». С ними в зал придет атмосфера увлеченности, веселья. И рядом, конечно, появятся фильмы, размышляющие с жизни, созвучные проблемам века. Решающее слово в искусстве останется за ними.

Дискуссия в Монреале

А. Згуриди, народный артист РСФСР

Семь дней длилась эта интересная дискуссия: деятели научного кинематографа, приехавшие в Канаду на XXI Конгресс МАНК, обсуждали научно-популярные фильмы, показанные на фестивале.

По каким путям должна развиваться популяризация научных знаний средствами кино? Должны ли авторы научно-популярных кинокартин объективно, «спокойно», как говорили многие, излагать научный материал или, наоборот, драматизировать события, явления и процессы, искать «неспокойную» форму выражения? Какое место должно отводиться музыке и вообще звуковому оформлению?

— Я попытался ответить на эти вопросы своим новым фильмом,— сказал известный французский кинорежиссер Жан Пенлеве.

Он снял великолепную научно-популярную картину «Любовь осьминога» — произведение глубоко познавательное и в то же время удивительно изящное.

Мы давно знаем Жана Пенлеве — одного из пионеров научного кинематографа Франции. Но я не ошибусь, если скажу, что эта — последняя работа — одна из самых лучших. Первый фильм Пенлеве сделал в 1928 году и рассказал в нем о жизни обитателя моря — осьминога. Спустя чуть ли не 40 лет он вновь обращается к той же теме.

Мне думается, что только одержимый в своих привязанностях кинематографист может создать фильм, проникнутый столь искренней симпатией к предмету рассказа. Каждый эпизод сделан тщательно и любовно. Превосходна звуковая часть картины, особенно текст, который с чисто французским юмором читает замечательный театральный артист Роже Клерваль. Слушая его, так и представляешь себе не осьминога, а какого-то видавшего виды обрюзгшего старичка, скептически относящегося к жизни. Чем-то он напоминает филина-резонера в диснеевском «Бэмби».

Нам вообще повезло на этот раз с французскими фильмами. Вслед за Ж. Пенлеве была показана работа Д. Стивенса «Остров черепах». Стивенсу, выступившему в этом двадцатишестиминутном цветном фильме в качестве режиссера и оператора, удалось заснять редчайшие кадры из жизни гигантских морских черепах, обитающих на острове Мадагаскар. Эпизоды подготовки гнезда, сцена бегства новорожденных черепах, вся подводная часть картины восхитительны. Но дело тут не только в удачной съемке, а прежде всего в интерпретации увиденных сцен, в манере рассказа, в одном случае проникнутого юмором, в другом — драматизмом. Большую помощь режиссеру оказал композитор. Музыка органически сливается с тем, что происходит на экране, создавая то настроение, тот «климат», которого хотел добиться талантливый автор фильма.

Обе работы получили почетные дипломы МАНК.

Итак, вправе ли авторы научно-популярных кинокартин драматизировать материал, положенный в основу фильма, а иной раз и придавать ему полемическую остроту? Большинство, ссылаясь на картины Ж. Пенлеве и Д. Стивенса, высказалось по этому поводу положительно.

В этом же аспекте обсуждалась и работа американцев, представивших научно-популярный фильм «Назначение человека». Он смотрится с большим интересом с первого до последнего кадра, и именно потому, что события в нем драматизированы до предела.

В картине идет речь о психофизической выносливости человеческого организма. Показана подготовка космонавтов к самым дальним полетам в космос. Перед нами проходит целая серия каких-то невероятных процедур. Центрифуга, с которой мы знакомы по прежним фильмам о космонавтах, здесь — не главное тренировочное испытание. Учеными изобретены новые способы тренажа. Летчика привязывают к специальному сооружению, представляющему нечто вроде гигантского жиро-

скопа. Вертят, крутят его со скоростью быстро вращающейся карусели — справа налево, слева направо, вверх головой, вниз головой. Затем подвергают мукам одиночества.

Фильм убеждает, что космонавт должен обладать уникальными, совершенно необыкновенными психофизическими данными. Проникаешься чувством безграничного уважения к этим сильным, смелым людям. Но одновременно возникает и совсем иное чувство — чувство сострадания, простого человеческого участия к космонавту. Становится не по себе, когда смотришь на все эти мучительные испытания. Вот тут-то и появляется сомнение. Нужно ли, вернее — можно ли включать в научный фильм, рассчитанный на самого широкого зрителя, подобные сугубо исследовательские кинонаблюдения? Каковы допустимые границы рассказа о психофизических опытах, в которых участвует человек, да и вообще живые существа.

Вот венгерский научно-популярный фильм «Главы из учения о мозге». Работа в целом, несмотря на явную перегрузку и затянутость, произвела хорошее впечатление. Автору-режиссеру Томасу Сомло удалось собрать обширный научный материал. И все-таки фильм подвергся серьезной критике. Что же произошло?

Опыты с животными, крайне важные для подтверждения научных выводов о функциях отдельных участков мозга, были с трудом восприняты фестивальной аудиторией. На экране кошка теряла ориентировку, металась по столу, яростно сражалась с несуществующими врагами... Смотреть на все это неспециалисту действительно очень трудно.

Но еще более тяжело было видеть опыты над космонавтами, включенные в этот фильм. Как и у американцев, космонавт подвергался изоляции. Постепенно нервы его не выдерживали, и он начинал биться о стены, метался по камере, что называется, лез на стену и в конце концов в изнеможении падал на пол. Так тренировочные будни превращались на экране в истязания. Видимо, в показе этих экспериментов нужен особый такт. Так же как он нужен при демонстрации более безобидных вещей, таких, скажем, которые мы видели в австралийском фильме «Рождение красного кенгуру».

Здесь режиссеры Е. Слатер и Д. Корк проследили процесс рождения детеныша, не упустив ни одного мгновения. Кинонаблюдение позволило разрешить спор ученых о том, каким образом эмбрион оказывается в сумке матери.

Некоторые зоологи утверждали, что кенгуренок в этом процессе не участвует. Другие исследователи считали — и они оказались правы,— что кенгуренок сам справляется с этой задачей. Экран показал, как слабенький, слепой, беспомощный, голый детеныш упорно ползет и ползет вверх по шерсти и наконец вскарабкивается в сумку. Фильм объясняет и мотивы поведения кенгуренка. Здесь находится живительная влага — молоко матери. И все же именно этот уникальный материал вызвал сомнение. Нужно ли столь доскональное кинонаблюдение для научно-популярного фильма? Голоса дискутирующих разделились.

Возникли споры и о границах документального и научно-популярного кинематографа. Они завязались вокруг голландского фильма «Элементы навстречу элементам» и английского — «Река должна жить». Оба фильма свидетельствуют о том, что нет непроходимых границ между документальным и научным кино, как нет их и между документальным, научным и художественным кино.

В голландской картине речь идет о строительстве крупнейшей автострады, протянутой над морем. Возможно, что авторы фильма поставили задачу ознакомительную: рассказать о достижениях современной строительной техники. В этом случае они вполне достигли своей цели. Способы строительства гигантского пятикилометрового моста из бетона и

металла точность расчетов, степень механизации всех работ поистине поражают. Авторы фильма сумели и удивительно точно показать все этапы создания этого чуда техники. Они воспользовались методом кинонаблюдения.

Голландцы имеют превосходную школу документалистов. В их составе — такие великолепные «форварды», как Йорис Ивенс, Берт Хаанстра, не раз обеспечивавшие своей стране победы на международных состязаниях. При наличии таких замечательных мастеров становится понятным общий высокий класс игры всей голландской «команды».

Английский фильм «Река должна жить» не только ясно и точно излагает важнейшую научную проблему, но и бесконечно волнует. Он публицистичен. Позиция его авторов активна. Фильм вызывает страстный протест против тех, кто губит реки, рыбу.

Оба фильма свидетельствуют о родственности средств воплощения: и там и тут широко использованы документальные съемки. Однако архитектурно-ознакомительный лейтмотив первого фильма приближает его к научному кино. Во второй работе более резко выражена общественно-публицистическая задача. Поэтому он ближе стоит к фильмам документальным.

Хорошо были встречены и получили поддержку выступающих работы итальянских мастеров. Режиссер Вирджилио Този показал телевизионный фильм «700 000 вольт», рассказывающий о токах высокого напряжения. А режиссер А. Троврателли в фильме «Длинная черная линия» напомнил об ужасном бедствии, постигшем Флоренцию во время наводнения 6 ноября 1966 года. Фильм раскрывает тему от противного: в нем рассказано о труде реставраторов, восстанавливающих бесценные живописные полотна, книги, скульптуру и другие культурные ценности, поврежденные во время стихийного бедствия. Громадное уважение рождается к людям, к их ювелирному мастерству, к их тонкому пониманию великих произведений, а главное — к их вдохновению и энтузиазму. Оба итальянских фильма были также удостоены почетных дипломов.

Такое же единодушное одобрение вызвал исландский фильм «Рождение острова», в котором оперативно запечатлено уникальное явление природы.

Советская научная кинематография была представлена на фестивале фильмом «В глубины живого», созданным режиссером М. Клигман по сценарию Д. Данина, Н. Жинкина и Е. Мандельштама на Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Фильм был показан на вечернем сеансе в субботу. Зал павильона Дюпон, вмещающий более 600 зрителей, был переполнен. Публика смотрела советский фильм с большим вниманием.

«Это один из немногих фильмов, который, излагая чрезвычайно трудную научную проблему, пытается воплотить на экране не только теоретическую точку зрения, но и необыкновенно важную экспериментальную работу», — заявил выдающийся английский режиссер Артур Элтон.

«В разных странах научные фильмы находятся на разном уровне развития. Фильм «В глубины живого» служит примером того, как высоко развито научное кино в Советском Союзе»,— сказал бельгийский режиссер Верхабе.

Румынский режиссер И. Бостон поддержал высокую оценку фильма, но, исследуя методику построения его, подчеркнул сугубо научный характер беседы, приближающейся скорее к учебным занятиям, чем к популярной лекции на научную тему.

Картина получила почетный диплом.

Канадцы показали на фестивале два фильма. Один из них — «Дарвин и Галапагос»— был удостоен почетного диплома. В фильме широко использована экзотическая фауна Галапагосских островов. И тем не менее об-

щий уровень фильма, скажем откровенно, далек от тех высоких достижений канадских кинематографистов, к которым мы привыкли.

Ну а каким должен стать телефильм на научную тему?

Об этом разгорелся спор после просмотра английского телефильма «Убийца № 1», в котором рассказывалось о насекомом — носителе тяжелого заболевания, широко распространенного в Индии.

Одни участники дискуссии, в том числе и мы, советские кинорежиссеры, придерживались следующего взгляда: телефильмы научного содержания должны впитать в себя все лучшее, что накоплено научной кинематографией, учесть ее положительный опыт, ее технику, ее достижения. В телефильмах о науке должны быть как можно шире использованы выразительные средства кинематографа, при помощи которых можно показывать труднодоступные для наблюдения процессы.

Точка зрения других участников дискуссии была резко противоположной. По их мнению, в телефильмах должны быть как можно шире представлены беседы, выступления ученых и других интересных людей и меньше всего собственно киносъемка опытов, явлений и процессов, о которых идет речь. Споры разгорелись. И было принято решение организовать специальную дискуссию на эту тему на одном из ближайших пленумов секции, допустим, весной будущего года в Мишкольце.

●

На этом можно было бы и закончить наш краткий обзор дискуссии по фильмам Монреальского фестиваля. Но о двух маленьких лентах (в 8—10 минут демонстрации) мне все-таки хотелось бы сказать. Это канадская — «Замечания о треугольнике» и американская — «Симметрия».

Между ними много общего. Одна дает представление о геометрической фигуре; другая — о том, что такое пропорциональность, соразмерность в расположении частей целого в пространстве. Обе сделаны средствами цветной рисованной мультипликации. Обе предназначены для детей. И та и другая совсем не имеют текста. И обеих постигла одна и та же участь на фестивале — они не собрали нужного количества голосов.

В первом фильме под звуки мелодичного вальса демонстрируются метаморфозы, происходящие с разноцветным треугольником: он превращается из остроугольного в прямоугольный, в тупоугольный, в косоугольный, в равнобедренный, в равносторонний и т. д. В течение пяти минут вы узнаете все, что можно узнать об этой геометрической фигуре.

Сделан фильм очень просто и мило. Я бы сказал — с мягкой улыбкой, остроумно. Конечно, он не подходит под классическое понятие научно-популярного фильма. Да и учебным его нельзя назвать. Но что он действительно принесет пользу детям — это несомненно.

Аналогично построен и американский фильм «Симметрия».

С помощью остроумных мультипликационных рисунков авторы дают представление о симметрии. Успеху ленты в значительной степени способствует специально написанная музыка. В одном только можно упрекнуть режиссеров: фильм немного затянут, именно затянут, как это ни парадоксально звучит, ибо демонстрируется он всего-навсего десять минут. Вот до чего капризная штука — кино.

Представляем зарубежных кинокритиков

Едва ли есть необходимость подробно объяснять цели и задачи этой новой для журнала рубрики. «Объектом» нашего внимания станут в ней не только фильмы, но и сам «субъект» кинокритики — кинокритик.

В этом номере мы помещаем подборку статей и рецензий известного английского критика Кеннета Тайнена (некоторые из них — из-за недостатка места — в сокращении). Переведенные Д. Шестаковым, они войдут в сборник избранных работ Тайнена, подготавливаемый издательством «Прогресс».

Кеннет Тайнен

Садизм под солнцем

«Холм» Сиднея Ламета, поставленный по сценарию Рэя Ригби, рассказывает о диких нравах в армейском концлагере. Армия воюет в пустыне. Концлагерем заправляют два садиста (Гарри Эндрюс и Иэн Хэндри). Их любимая пытка — гонять провинившегося вверх и вниз по холму, возведенному солдатами из камней и песка. Экзекуция происходит под палящим солнцем. Один из провинившихся не выдерживает пытки и умирает. Его товарищи по камере (Шон Коннери и Осси Дэвис) сообщают об этом преступлении более высокому начальству, понимая, какая месть их ожидает.

Мы не назовем этот фильм фальшивым. Напротив, то, что в нем показано, до отвращения правдоподобно. Слабость ленты — эстетического порядка: режиссер страшно драматизирует материал, сам по себе донельзя мелодраматический. Камера прыгает и скачет (в руках Освальда Морриса), словно дервиш. Мучителей мы видим либо устрашающе крупным планом, либо снизу вверх. Фонограмма — сплошная масса дикого, оглушительного рева. Эхо, отражаемое стенами карцера, заглушает едва ли не весь диалог.

Эта атмосфера естественно порождает изобилие затасканных ситуаций. Солдат-мученик умирает на руках у товарищей. Перед этим они его дразнили. Смех обрывается, воцаряется тишина, и голос удивленно произносит: «Он... умер».

Беда в том, что Сидней Ламет не знает меры. Когда, скажем, Осси Дэвис — мятежный индеец — отказывается от королевской военной формы и предстает перед сержантом в нижнем белье, зрители встречают его появление смехом, в котором не слышно ни симпатии, ни одобрения — лишь отклик на очередную режиссерскую экстравагантность.

Правда, режиссер создал безукоризненный актерский ансамбль (к уже названным нами прекрасным исполнителям необходимо добавить еще Альфреда Линча).

В целом фильм расчитан только на любителей острых ощущений. Вопросы, поставленные в нем, остаются без ответа и в конце концов попросту повисают в воздухе.

Война без слез

«Карабинеры» Жан-Люка Годара начинаются цитатой из Хуана Боргеза: «С течением времени я начинаю все больше и больше ценить простоту...» В устах Годара, сложнейшего из сложных, это звучит как напускная наивность. Фильм, однако, доказывает, что это не так. Если под «простотой» понимать обнажение первооснов и простодушную, чистосердечную прямоту утверждения, то «Карабинеры» придется назвать простейшей военной лентой в истории кинематографа.

В других военных фильмах нас приглашают (то есть умоляют либо принуждают) взглянуть на происходящее с точки зрения победителя или побежденного; изредка — с точки зрения того и другого. В любом случае в игру вступают наши эмоции — то, что Конрад назвал «силой симпатии, разновидностью страха». От Годара мы этого не дождемся. Ему нужны чистые глаза, ясный и остраненный ум, а не туман слез и не подкуп чувств. Отсюда — фрагментарное построение ленты и брехтовские титры на черном экране, предваряющие каждый эпизод. Отсюда — крупнозернистые кадры Рауля Кутара, дышащие атмосферой первой мировой войны. Отсюда — полное отсутствие крупных планов.

Вербовка наемников, будущих убийц, в этом фильме предстает не предвестьем трагического испытания, а будничным предложением случайной работы.

Герои идут на войну, потому что надеются чуть-чуть на ней подработать.

В итоге получилась картина глубоко интимная и до крайности обобщенная: так одному человеку видятся все люди и все войны.

Сценарий фильма (среди сценаристов — соавторов Годара—был, между прочим, Росселлини) выдержан в нарочито бесстрастных тонах. По пустырю к заброшенной лачуге, подпрыгивая на ухабах, подкатывает джип. В нем двое военных. У них письмо к двум нескладным, придурковатым парням, Улиссу и Микеланджело, которые делят это жалкое убежище со своими дамами Клеопатрой и Венерой. (Откуда взялись такие имена? Да просто понадобилось остранить современных героев — чтобы мы не воспринимали их «как настоящих».) Письмо, полученное отшельниками,— от короля. Это призыв в армию. Вербовщики объясняют нашим героям: на войне на что посмотришь, то и бери: и казино, и кино, и фабрики сигар, и сколько угодно гитар, и слонов, и «Мазерати»*, и женщин.

— А можно сломать ребенку ручку?

— Да.

— А обе ручки?

— Да.

---

* Марка автомашины. — *Прим. перев.*

Эти вопросы заданы с детской непосредственностью. Ответы на них звучат спокойно и невозмутимо.

Далее — до самого конца фильма — перед нами развертывается серия «военных приключений». Камера взирает на них неизменно с почтительного расстояния.

Вот наши новобранцы врываются в дом «на захваченной территории». Микеланджело ставит молодую женщину на стул и, в оцепенении уставившись на ее ноги, заставляет женщину снять кофточку, платье и, оседлав ее, играет «в лошадки». Покидая этот дом, Улисс мимоходом швыряет в дверь ручную гранату.

А вот наши вояки ведут через лес группу заложников. Достигнув «прелестного местечка» — как рекомендует его Микеланджело, — они, не моргнув глазом, расстреливают всех до единого. Эти убийства не сопровождаются какими бы то ни было недобрыми чувствами — чувства здесь вообще ни при чем.

Наши герои берут в плен юную партизанку. Чтобы облегчить дело палачей, девушке закрывают глаза и рот. Она декламирует антивоенные стихи Маяковского. Эта декламация, кажется, должна бы тронуть чье-нибудь сердце. Но нет, звучат выстрелы, стихотворение обрывается, девушка корчится в агонии.

Встретившись с торговцем автомашинами, Улисс требует от него обещанный «Мазерати». Узнав, что за машину все-таки нужно платить, он выходит на улицу и меланхолично приканчивает первого попавшегося прохожего, имеющего «богатый вид».

Война продолжается. Ей нет предела, нет конца. Италия, Ростов, статуя Свободы... И — ни вздоха негодования у идущих на смерть, ни намека на угрызения совести у их убийц. Именно поэтому эпизоды этой картины запоминаешь надолго. Убивать и быть убитым — здесь это так же нормально, как продавать и покупать газеты.

В конце концов воители возвращаются домой с целым сундуком... почтовых открыток. Им было клятвенно обещано: любую открытку можно обменять на тот восхитительный предмет, который на ней изображен, но только — после победы. Однако война проиграна, и наших героев расстреливают как военных преступников — поспешно, второпях, где-то за кадром.

Так кончается фильм: его концовка еще лаконичнее заставки.

Фильм въедается в сознание, как соляная кислота.

Пусть он и не шедевр, пока с нас хватит и этого — а там и шедевр подвернется.

Стачка так стачка

«Товарищи» Марио Моничелли — из таких фильмов, что у нас не выпускают. Автор сосредоточен на конкретных проблемах, порожденных конкретными историческими условиями. Он не обобщает без меры, не проливает без толку слез, не стремится понравиться всем зрителям без разбору. Он вовсе не считает необходимым занимать беспристрастную позицию, когда справедливость явно на одной стороне. Наконец, он утверждает, что изображение того, как люди учатся на смертельных ошибках отстаивать свои социальные права, само по себе — волнующее зрелище и его не обязательно оживлять трюками комиков-пролетариев и историей любовников, которых разлучила забастовка.

Если с этим фильмом и связана какая-то фальшь, то она идет только от названия, под которым «Товарищи» вышли в нашем прокате. Ни «Товарищи», ни (на худой конец) «Забастовщики» нашим прокатчикам не подошли. Как же — «Красная Англия»! «Организатор» — это куда лучше: индивидуализм налицо, да еще есть намек на что-то туманно-уголовное — так что сборы обеспечены. Заголовки западных газет — плоды той же идеологической ориентации: забастовщик — всегда враг; администрация — никогда.

Такие фильмы, как «Товарищи», помогают борьбе с этим неравноправием. Начало века, Турин. Рабочие текстильной фабрики хотят добиться тринадцатичасового рабочего дня. Первый блин комом: кто-то дает свисток об окончании рабочего дня на час раньше, чем обычно; но работу не бросают — не хватило смелости. Из Генуи в Турин приезжает молодой, бородатый и близорукий учитель. Он сам штопает себе носки и играет на флейте. Оказывается, это профессиональный агитатор, за которым уже давно охотится полиция. Его самоотверженная целеустремленность и большой практический опыт помогают организации стачки. Жизнь рабочих донельзя усложняется, ее тяготам, как и жалобам жен, нет конца. Рабочие выдерживают сражение со штрейкбрехерами, целый вагон которых прибыл по просьбе хозяев фабрики. Во время сражения одного из рабочих убивают. Администрация соглашается принять рабочих представителей. Им предлагают безоговорочно капитулировать и в ответ на это обещают простить стачку. Обещание дается с ухмылкой, в лучших традициях классового покровительства. В финале картины солдаты стреляют в демонстрантов и убивают еще одного рабочего.

Учитель — лучшая роль Марчелло Мастроянни. В продолжение всех событий, связанных с забастовкой, этот новомодный святой, деловитый, нисколько не героичный, земной, сохраняет веру в торжество идеала, за который приходится сражаться.

Этот фильм — Золя без мелодрамы, «Борьба» Голсуорси без фальшивой морали о равенстве в борьбе эксплуататоров и эксплуатируемых, одинаково достойных нашего сочувствия.

Бóльшую часть своего зрелого творчества Моничелли посвятил работе с итальянским комиком Тото. Сегодня, в зените своей карьеры, режиссер создал фильм, может быть, менее яркий, но гораздо глубже обдуманный и более проникновенный, чем легендарная «Стачка» Эйзенштейна.

Помимо Мастроянни запоминающиеся образы создали в этом фильме Анни Жирардо, Фолько Люлли и Бернар Блие.

Битва принципов

«Саботажник» (сценарист Дэниэл Тэрэдэш, режиссер Бернгард Викки) — морская лента без шторма и военная лента, оба героя которой (Марлон Брандо, Юл Бриннер) никого не убивают. Иными словами, это фильм гуманиста, стремящегося избежать штампов. Брандо играет миротворца, который покинул фашистскую Германию и нашел уединение в Индии. Там он попадает в руки офицера английской разведки (в который раз Тревору Хоуарду приходится морщить лоб на фоне тропиков!) и его вербуют для особого поручения. Он должен изображать агента гестапо на борту немецкого грузового судна, которое направляется в Европу с драгоценным каучуком.

Этот заманчивый сюжет осложняется тем обстоятельством, что капитан судна (Бриннер) ненавидит нацистов и устраивает эсэсовскому агенту собачью жизнь.

Сюжет, следовательно, интригует нас вдвойне: во-первых, разоблачат ли нашего героя? Во-вторых, если это случится, станет ли он на сторону антифашистов и сможет ли убедить своих единомышленников в том, что он — один из них?

В изобилии острых сюжетных поворотов Брандо отказывается от своего пацифизма, а Бриннер — от остатков своего национализма.

Это сложный и хорошо скроенный боевик. Рычание Бриннера — несколько оглушительнее, чем хотелось бы. Зато Брандо впервые за десять лет вновь заявил о своих незаурядных возможностях. Он безукоризненно овладел немецким акцентом, вкрадчивой улыбкой, невозмутимой иронией и тактом. Расчет актера настолько точен, что каждая пауза, каждое внутреннее движение его персонажа объясняет его поступки точнее любого комментария. Когда имеешь дело не с шедевром, не часто можно встретить столь тонкое актерское исполнение.

Нравоучительный шедевр

Проявляя удивительную близорукость, Би-би-си все еще отказывается показать по телевидению либо продать прокатчикам «Игру в войну». Я видел этот фильм Питера Уоткинса на прошлой неделе на одном из частных просмотров и должен сказать, что он представляется мне едва ли не самым значительным вкладом кинематографистов в историю. Мы так часто слышим, что искусство не способно влиять на историю. Если бы это произведение искусства получило надлежащее распространение, оно могло бы сыграть в истории действенную роль.

Заставка фильма. Карта. Она напоминает нам об уникальной уязвимости нашей страны в случае ядерной войны. Кризис разражается...

По мере развития событий мы то и дело возвращаемся в Англию: эвакуация женщин и детей; интервью с англичанами, утверждающими перед телекамерой, что, по их мнению, войны можно избежать; общее чувство уверенности в руководителях страны, которым в свое время оказалась по плечу борьба с немецким нашествием.

Но вот завыли сирены. Пройдет еще минуты три (или 30 секунд — это зависит от того, чем стреляют: баллистическими снарядами или ракетами с ближайшей подводной лодки) — и придет смерть.

Как и в другом своем телефильме — о битве при Коллодене,— Питер Уоткинс не использует профессиональных актеров и резко ограничивает место действия. В данном случае оно ограничено пределами графства Кент, все население которого не составляет даже той «средней цифры», какой ядерная статистика измеряет уничтожающую способность современного оружия.

Перед нами — кошмар наяву. «Учебное пособие» Уоткинса столь основательно документировано, что не возникает и мысли о том, будто нас нарочно запугивают. Какое там запугивание! Результатом даже относительно «скромной» ядерной атаки (какая здесь изображена) явится гибель или мучительное ранение от одной трети до половины населения нашего острова.

Ни один из эпизодов фильма не изгладится у вас из памяти. Шквал огня в очаге поражения. Дрожащие стены в сорока милях оттуда. Осажденный толпой врач («Тут некоторые на глазах разваливаются по частям!..»). Полицейские, исправно открывающие огонь и безнадежно огнем искалеченные. Несчастный отец, бессвязно вопрошающий, умрет ли его семья от лучевой болезни и, если умрет, то когда. Налет гражданского населения на военную продовольственную базу (какой-то мальчик делает перед следящей за ним камерой хулиганский жест). Расстрел участников налета. Наконец, самый душераздирающий момент: оставшиеся в живых упрямо

заверяют нас, что Англия справедливо отомстила агрессору.

Мы не видим самое течение ядерной атаки — с нас хватает ее последствий: чуть не целиком обгоревшие, на глазах распадающиеся тела, люди, сошедшие с ума, трупы тех, кому повезло умереть...

«Игра в войну» вызывает не панику и не горе, нет, гораздо более глубокие чувства. Людям в различных стадиях депрессивного состояния, нервнобольным делаются соответствующие медицинские внушения. Опираясь на эту давно сложившуюся практику, я утверждаю, что этот фильм следует не только показать с экранов телевизора, но и со всех экранов на земле... Отказываясь демонстрировать ленту Уоткинса, Би-би-си ведет себя не лучше врача, скрывающего правду от пациента, который страдает почти неизлечимой болезнью. Так можно не допустить панику — но и лечение.

Но «Игра в войну» — это не просто диагноз или предохранительная прививка. Это произведение, воплощающее в полной мере страшное видение катастрофы, завладевшее художником. Не думаю, чтобы искусство понесло ущерб от того, что видение Уоткинса строго соотнесено с фактами. «Страшный суд» Микеланджело в такой же мере отражает как бы документальный облик грядущего гнева господня. (Разумеется, Микеланджело отделял более долгий срок от возможной проверки его предназначения.)

Фильм Уоткинса не льстит человеку никакими громкими словами о его врожденном благородстве. Напротив, перед нашими глазами проходят последние представители расы, чье превосходство на земле объяснялось всего лишь даром приспособления. Эта раса чересчур легко приспособилась к власти безумия — и обрекла себя на гибель. Пятидесятиминутный шедевр Уоткинса — живой памятник нашему гробокопательству, которое рано или поздно доведет нас до беды.

Приговор Каннскому фестивалю

Канн—это цирк с двумя аренами и балаганами. Большая арена (вход—только в вечерних костюмах!)—это Большой зал Дворца фестиваля, место просмотров конкурсных лент и заседаний жюри во главе с Софией Лорен. Малая арена — в соседнем зале Жана Кокто (можно одеться попроще), где французские критики выбирают лучший фильм молодого режиссера. А балаганы (входите в чем есть) протянулись по всей Рю д'Антиб — это кинозалы, где ежедневно выставляют на аукцион с дюжину лент — от благородных фильмов-парий до эротики для широкого потребления: «После «Лолиты» будет показана история кровосмесительной любви — «Лолли-поп» (!) После венецианского великого поста Канн — это сплошная оргия.

Фестиваль перевалил за середину, но очевидных претендентов на главный приз что-то еще не видно.

«Мадемуазель» Тони Ричардсона, фильм франко-английского производства по сценарию старика Жене, публика освистала, и поделом! Прародители этого произведения— «Безутешная ферма», «Любовник леди Чэттерлей», «Орфей спускается в ад». Сельская учительница (Жанна Моро) — невропатическая особа с комплексами старой девы — устраивает в деревне поджоги и травит скотину. Счастливым сельским сообществом овладевает паника. Подозрения падают на дровосека-итальянца. Учительница соблазняет дровосека и тут же объявляет, что он ее изнасиловал. Чужака-итальянца забивают насмерть.

По всему фильму разлита какая-то ленивая, самовлюбленная напыщенность. Смелый отказ режиссера от музыки лишь усугубляет это впечатление. Музыка нередко составляет подлинную основу киноленты и лишь подкрепляется зрительными образами. Немым кадрам трудно преодолеть свою житейскую, документально-реалистическую природу. Атмосфера, созданная музыкой, могла бы спасти Ричардсона от катастрофы...

Программа, предложенная восточноевропейскими странами, внушительна и разнообразна. У критиков особый успех имели югославский «Человек — не птица» (режиссер Душан Макавеев) и чешский «Мужество на каждый день» (Эвальд Шорм). Обе ленты затрагивают вопрос о влиянии общественной собственности на личные взаимоотношения. Несмотря на грубый (порой скабрезный) юмор, оба фильма отражают позицию людей, которых глубоко заботит здоровье их общества. Макавеев, сделавший своего рассказчика гипнотизером,— последний утверждает, что человек не может вечно пребывать в гипнотическом сне, — не только нащупывает болезненные симптомы, но ищет возможности от них избавиться с помощью социалистических методов. Чешский писатель сказал мне после просмотра: «До чего же вам нравится коммунистическая критика коммунизма! Почему же во французских фильмах не критикуют голлизм, а в английских — вильсоновский социализм?»

В «Ленине в Польше» Сергея Юткевича великий вождь показан без ложной идеализации и зачастую в моменты, когда он не работает. После ареста накануне первой мировой войны Ленин вспоминает счастливые дни, проведенные им в Польше в 1913—1914 годах. Мы видим Ленина в непривычных местах: в кинематографе, где он смо-

трит хронику, свидетельствующую о приближении войны; и даже в церкви, где он размышляет о том, как много сил уходит у настоящих художников на религиозную пропаганду. Получив радостные известия из России, этот целеустремленный, приземистый человек (Максим Штраух играет его с абсолютной достоверностью) съезжает, как школьник, с перил. В фильме нет диалогов — только внутренний монолог, составленный на материале ленинских документов.

Лучший восточноевропейский фильм — по широте охвата событий и отточенности деталей—прибыл из Румынии: «Зима в пламени»— первенец Мирчи Мурешана. Время действия — 1907 год. Место действия — агонизирующее поместье, окруженное жаждущими земли крестьянами.

...Чем объясняется столь совершенное ощущение времени, каким отличается восточноевропейское киноискусство? Думается, дело в том, что марксизм вселяет чувство глубокого уважения к органическому развитию истории, к целостному историческому процессу. И чтобы судить прошлое, его прежде всего воссоздают во всей полноте данного исторического момента...

Лучше знать друг друга

Айвор Монтегю

Мы почти никогда не можем правильно судить о кинематографии какой-то страны по тем ее фильмам, которые появляются у нас на экранах. Наши ошибочные представления или неверные суждения возникают в силу того, что лишь незначительная часть произведений (и не всегда лучшие), создаваемых в других странах, доходит до нашей публики— к кино это относится даже в большей мере, чем, например, к литературе и музыке. Разный склад мышления, языковые различия, различия культур— все эти препятствия затрудняют свободный доступ интеллектуальной продукции одного народа к другому. В кинематографии, где продукция имеет столь ярко выраженную двойственную сущность, будучи не только созданием интеллекта, но и предметом торговли, к этим препятствиям добавляются и рыночные барьеры. И подчас один народ знает кинематографию другого лишь по самым лучшим произведениям, не дающим ни малейшего представления о ее характере в целом.

В Европе, к примеру, есть тенденция признавать основными чертами индийской кинематографии тонкость, философский характер, натуралистичный метод, гуманность — как в творчестве Сатьяджита Рея, а в кинематографии Японии различают два перемежающихся жанра: костюмную мелодраму и картины, беспощадно и с немалым цинизмом, но реалистично трактующие проблемы общества и семьи. Мы совершенно не знаем ни той нелепой и бездарной стряпни, обильно сдобренной танцами и пением, которая составляет 99 процентов индийской кинопродукции, ни создаваемых по американским образцам картин из жизни подонков и головорезов, которые в огромном количестве выпускаются в Японии на потребу разложившейся молодежи. Подобные картины не экспортируются. Какую бы роль они ни играли в отечественной кинопромышленности, у нас на них спроса нет.

Такое же положение существует в Англии и с французскими, немецкими, итальянскими, скандинавскими и другими фильмами. Мы видим только лучшие, самые эффектные или самые известные. О кинематографии этих стран в целом мы не имеем— и не можем иметь — сколько-нибудь верного представления. Единственным исключением из этого правила является для Англии американское кино — от него нас не может оградить различие в языках, и лишь в исключительных случаях какой-то американский фильм до нас не доходит. Нам хорошо известно, что нас не минет ни один. На пути советских фильмов в мир, который теперь принято называть «западным», стоят те же самые препятствия общего характера, а помимо них еще и другие, создаваемые политическими разногласиями. Поэтому советскому зрителю может показаться странным мнение о со-

ветском кино, сложившееся за последние годы у английского зрителя,— точно так же, как у меня нередко вызывают недоумение суждения моих советских друзей об английских фильмах, из которых они видят лишь очень немногие и самые лучшие; не менее странным мне кажется и то, что они воспринимают некоторые наши фильмы совершенно иначе, чем мы.

В свете вышесказанного — и надеюсь, что я был не слишком многословен,— легко понять, что самым великим периодом советского кино для заграницы, по своему значению и успеху, оказавшим, несмотря на все цензурные и политические запреты, глубокое влияние не только на целое поколение создателей фильмов, но даже и на тех, кто пришел им на смену, и на широкую публику вообще, был период великих мастеров немого кино, период шедевров Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Козинцева и Трауберга и других.

В те дни, до того как было создано звуковое кино, мы, юные идеалисты, искренне верили, что в немом кино мы нашли некую универсальную форму искусства. Образы кино универсальны, думали мы, и если правильно переводить субтитры, художественное произведение ничего не потеряет. Одним словом, для нас в те дни существовали лишь политические и рыночные барьеры, но отнюдь не эстетические преграды. Мы изо всех сил боролись за возможность посмотреть и показать другим хороший советский фильм — мы были уверены, что в случае успеха зрители будут вознаграждены за эту борьбу и откликнутся всей душой на увиденное.

Эти произведения дарили нам чувство глубокой удовлетворенности, неповторимое и всепоглощающее. Они были проникнуты революционным духом, восставали против несправедливости, в которой мы узнавали зло, терзавшее наше общество, и поэтому волновали нас всех. Они беспристрастно, реалистично, с новаторским пылом ставили проблемы, которые никто до того не ставил с такой прямотой. Это распространялось не только на фильмы о революции: мы можем вспомнить, к примеру, картину «Третья Мещанская» — за границей она называлась «Кровать и диван»,— где человеческие отношения в избитой ситуации «треугольника» разбирались для нас совершенно по-новому — человечно, нравственно, с достоинством. Даже те произведения, создатели которых не были ведущими мастерами, отличались настолько глубоким анализом действительности, что оказали немалое влияние на всю школу английского документального кино, остающуюся и по сей день ведущей, значительной областью мировой кинематографии.

Советским читателям может показаться удивительным, что своим значением в тот период, своим престижем и ведущей ролью за рубежом советское кино главным образом обязано тому аспекту, который позднее — и, вероятно, не без оснований, ибо ему придавалось чрезмерное значение (в этой моей статье нет возможности подробно остановиться на этом вопросе),— подвергался в СССР жестокой критике и порицанию как «формализм», а именно аспекту кино как науки. Речь идет не о сухой «науке» в противовес «искусству», наука в данном случае была эстетикой, определяющей соответствие приемов, необходимых для эффективного анализа действительности, для коммуникации и воздействия в данной форме искусства. И в этом советские художники были непревзойденными. За границей, особенно в США, тоже создавались шедевры киноискусства, но главным образом в результате поисков и ошибок, интуитивно, как следствие бессознательного подражания, а не путем использования эстетических законов. Советские художники той поры не только в фильмах, но зачастую и в теоретических работах были исследователями, они делились с миром своими открытиями. Мне думается, даже тогда кое-кто из нас понимал, что произведения этих мастеров у них на родине не всегда относятся к числу самых популярных, и тем не менее, в силу того, что их открытия базировались на законах непреходящего значения, их творчество и научные выводы пересекали любые границы, они послужили для тех, кто их познал, непревзойденным источником плодотворного вдохновения.

Всему этому пришел конец с возникновением звукового кино.

Советское кино сразу же из универсального стало локальным и таким остается, несмотря на то, что с тех пор было создано немало хороших фильмов.

Причиной неожиданности, с которой все это произошло, послужил целый ряд факторов. Основной из них, безусловно, — языковый барьер. Пожалуй, единственное, что преодолевает в современной мировой кинематографии языковый барьер,— это красота кинозвезд обоего пола, ибо эротическая привлекательность человеческого лица и тела оказывает воздействие без помощи слов. (Спешу заметить, что я вовсе не хочу сказать — бог мне свидетель,— будто на советском экране не появляются привлекательные девушки или красивые и очаровательные юноши — конечно, таких много. Я имею в виду, что жанр, использующий подобные качества и их сочетания как первооснову, не является характерным для советского кино. А почти все остальное теперь хоть в какой-то мере зависит от текста.)

Другой причиной этого неожиданного изменения роли советского кино послужило в определенной мере то, что хронологически появление звуковых

фильмов совпало с историческим периодом в развитии страны, когда строительству (будущему) стало уделяться большее внимание, чем революции (прошлому). Таким образом, фильм типа «Встречного»— огромное достижение, несмотря на обилие трудных для понимания советских реалий,— за границей наводил тоску на широкую публику, не способную разобраться в столь чуждой и непонятной для нее ситуации. Но текст — текст оставался главной трудностью. Не поймите меня неверно, я вовсе не вздыхаю о прошлом, я не ставлю в подражание Ганди прялку выше ткацкой фабрики. Все мы знаем, что речь и есть средство общения, которое поднимает человека над животными, обусловливает самовыражение, восприятие и развитие индивидуума как взятого в отдельности, так и в отношении к обществу. Всем нам теперь ясно, что возможность использовать речь была огромным шагом вперед для кинематографии (независимо от того, насколько незрелыми выглядели первые звуковые картины по сравнению с шедеврами немого кино). Но дело в том, что лишь немногие из первых звуковых фильмов — советских или других — были удачными. Мастерам немого кино потребовалось время, чтобы перестроиться, даже Пудовкину и Эйзенштейну это далось нелегко, ибо диапазон глубокого раскрытия образа—специфической и оправданной потребности советского общества на новой ступени развития в противоположность поверхностному социологическому обобщению, которое удовлетворяло общество раньше,— потребовал новых принципов или, вернее, нового понимания и развития принципов, которые раньше рассматривались в более узком плане*. И часто, даже если фильмы были хорошими, языковый барьер мешал их признанию за границей.

Этот технический барьер превратился в существенный фактор. В субтитрах неизбежно теряются тонкости диалога. Лишь самые искушенные зрители вообще их читают. Дубляж никогда не достигает нужного уровня — голос часто не совпадает с образом героя. Оба эти метода адаптации слишком дороги для частного предпринимателя. В дни немого кино небольшая группа энтузиастов, приверженцев какого-то направления в политике или искусстве, могла приобрести за границей фильм по своему выбору, снабдить его субтитрами безо всякого для него ущерба и показывать небольшим группам зрителей — и таким образом постепенно знакомить с ним все более широкие круги. Теперь это невозможно. Расходы слишком велики — особенно если речь идет о цветном фильме,— их в состоянии нести лишь коммерческое предприятие, и надо признать, что дублеры и переводчики текста, которых используют советские агентства по экспорту фильмов, никак не отвечают высоким требованиям. У меня также сложилось впечатление, что немногие картины, отбираемые советскими агентствами по экспорту фильмов для Англии, не всегда представляют собой удачный выбор. Английские прокатные компании приобретают советские фильмы редко и в основном руководствуются при этом своими особыми мотивами. Например, иногда покупают один-два фильма с тем, чтобы взамен продать несколько английских, но купленные советские картины широко не демонстрируются, их снимают с экрана после нескольких просмотров. Даже кинофестивали не обеспечивают равных возможностей — английские фильмы на фестивалях в социалистических странах смотрят тысячи, а в Англии советские картины, включаемые в программы фестивалей, показывают лишь сотням в нескольких специальных кинотеатрах. Это вовсе не политические выпады — в основном это неизбежное следствие различий между системой, при которой государство выполняет условия сделки, связанной с культурным обменом, и системой частнопредпринимательской, которая руководствуется лишь стремлением к наживе и не связана с государством ни обязательствами, ни взаимными интересами. Некоторую роль сыграло телевидение — но незначительную. Миллионам людей у нас удалось составить — хотя и весьма поверхностное—впечатление о классических и современных советских фильмах, но такие телевизионные передачи — исключение.

В итоге широкая публика в Англии редко видит в наши дни советские фильмы. Это ни в коей мере нельзя поставить в вину представителям советского кино в Англии, энтузиастам, преданным своему делу. Это вытекает из общей ситуации.

Со времени появления звукового кино лишь в исключительных случаях в связи с особыми обстоятельствами на какой-то период возникал интерес к советским фильмам. В конце тридцатых годов, когда над миром нависла угроза фашизма, антифашистские фильмы шли только из Советской страны, и документальный фильм об Абиссинии, «Профессор Мамлок» и другие были тепло встречены в Англии всеми, кого беспокоили судьбы мира. Во время войны мы стали союзниками, и это породило у нас стремление знать как можно больше о своих новых товарищах по оружию, и кино сыграло неоценимую роль — фильмы давали ответы на многие вопросы, в особенности такие картины, как «День войны» и «Разгром немецких войск под Москвой».

В этот же период на долю одного фильма выпал просто невиданный успех — показательно хотя бы число кинотеатров, где он демонстрировался: бо-

* Это, на мой взгляд, лежало в основе борьбы с «формализмом» того периода.

лее 800 — такого не знала еще ни одна советская картина в Англии; речь идет о музыкально-комедийном киносборнике «Киноконцерт», отлично поставленном на Ленинградской киностудии. Я его безжалостно искромсал и переставил в нем номера в расчете на вкусы английской публики и дал ему новое английское название («Русский винегрет»), что привело в ужас всех моих русских друзей, но тем не менее — и в этом я глубоко убежден — значительно способствовало успеху фильма. В первые годы после войны до нас доходило очень мало советских картин. Мы видели фильмы, созданные, как мы позднее узнали, в обстановке произвола и напряженности, но исполненные оптимистического гуманизма, который представлял собой живительный — живительный, потому что этих картин мы видели очень мало,— контраст жестокости и цинизму большинства голливудских фильмов, хотя, быть может, советским зрителям этот гуманизм казался пресным и фальшивым.

Итак, если говорить откровенно, мне будет отнюдь не легко дать четкое определение тому, что представляет собой советское кино. Мне думается, любой честный деятель английского кино присоединится к моему мнению. Печальный результат — ведь прошло пятьдесят лет. Как же быть? Есть один путь, и я в него верю, ведь я — оптимист. Я убежден, что он сыграет важную роль. Нужно составить делегацию из ведущих кинокритиков и деятелей кино, маститых и молодых, или несколько таких делегаций и направить их в поездку по СССР, где им будут устроены не только встречи с представителями кинематографии, но и обеспечены просмотры большого числа советских фильмов (с хорошими переводчиками) и обсуждение этих фильмов с их создателями — здесь можно использовать опыт недавней поездки английских журналистов, пишущих о науке, по советским научным центрам. И не одну делегацию, не одну поездку, а несколько делегаций и несколько поездок. И еще одна существенная деталь — существенная всегда: необходим кинотеатр, пусть небольшой, который послужит «витриной» советского кино в Лондоне, там нужно демонстрировать хорошие советские картины всех жанров и направлений, отобранные и переведенные на английский с помощью наших консультантов. Такой постоянно действующий кинотеатр, где всегда будут идти советские фильмы, окажет, несмотря на свои небольшие размеры, огромное влияние на прессу и зрителей и послужит базой, откуда успех перекочует и в другие области. В особых условиях языкового барьера и различий в социальной и коммерческой структуре наших стран другого эффективного пути нет.

Перевод с английского Н. ГВОЗДАРЕВОЙ

Армандо Роблес Годой, режиссер из Лимы

— Что вы знаете о перуанском кино?— спросил я пятерых крупных знатоков мирового искусства. Они растерянно пожимали плечами, вздыхали, ссылались на отсутствие сведений, информации; наконец чистосердечно признались:

— Лима далеко! И бог его знает, существует ли там хотя бы какой-нибудь национальный кинематограф.

Мне не за что корить наших киноэнциклопедистов. Действительно, до недавнего времени Перу было «белым пятном» на кинокарте мира. Было...

Но вот в Москву приехал высокий, могучий, веселый, с совершенно запорожскими усами режиссер Армандо Роблес Годой, фильм которого «В сельве нет звезд» получил одну из премий прошлогоднего Московского фестиваля. Я познакомился с Годоем и его другом — продюсером Роберто Вангеманом в день их прилета в Москву, и тотчас же мы сели «предварительно поговорить». Мы начали с «белого пятна».

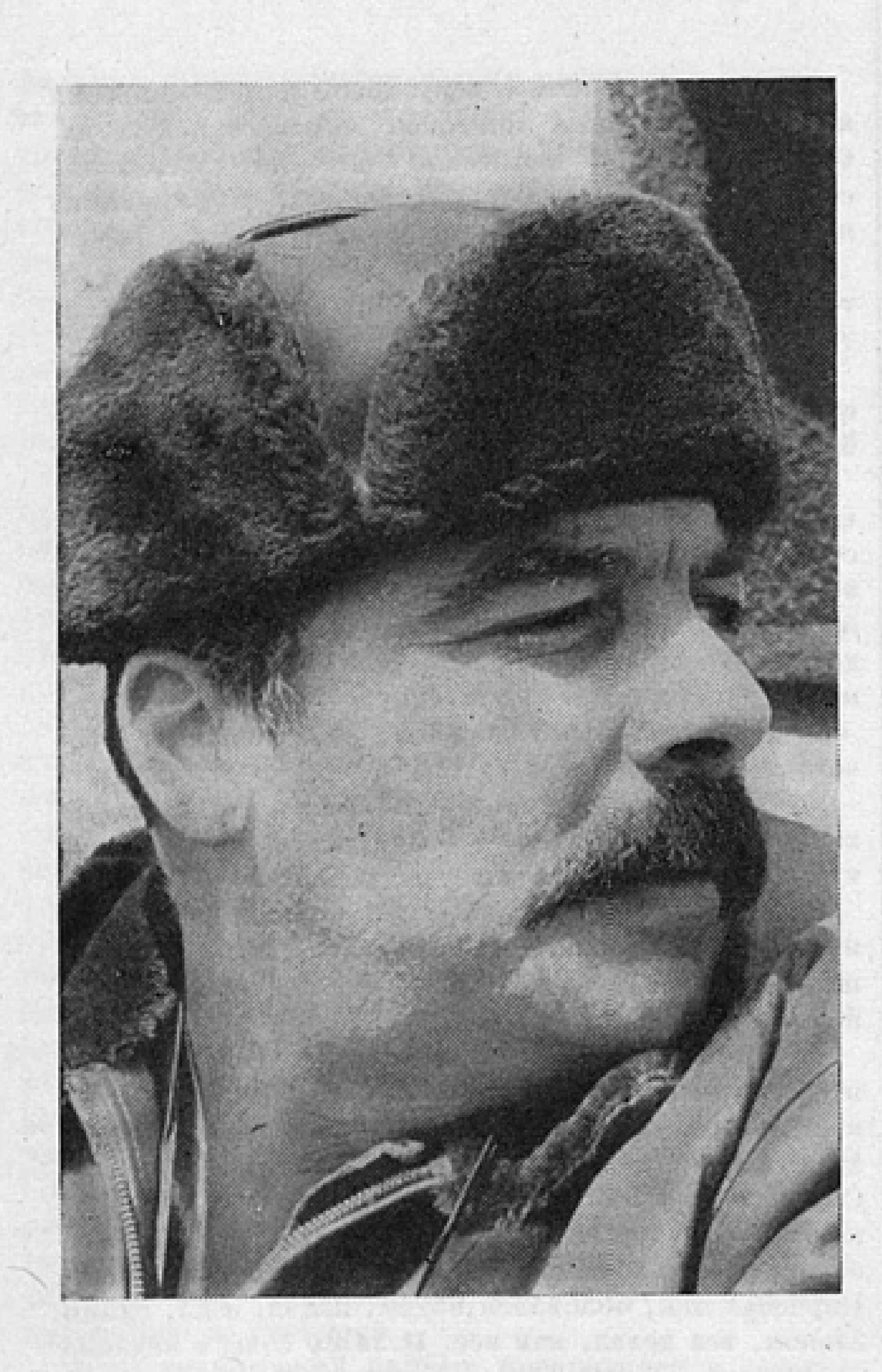
— Да, Перу — еще очень маленькая кинодержава,— сказал Годой.— Более того, до сих пор в этом качестве она еще не родилась...

Лишь спустя несколько дней я понял, что именно имел в виду наш гость из далекой Лимы. Хорошо, с этим подождем! Но как сам он пришел в киноискусство?

— Мой отец и моя мать — самые обыкновенные перуанские крестьяне, и я тоже, представьте себе, в недавнем прошлом — натуральный землепашец. Мой фильм называется «В сельве нет звезд». Сельва — это наши перуанские джунгли. Так вот, как многие другие перуанцы, я тоже немало лет обрабатывал в сельве маленький участок земли. Корчевал пни, обливался потом, пахал, сеял, одним словом, все делал, как все. И лишь совсем недавно пришел из сельвы в мир литературы и искусства. Так что моя биография начисто лишена сенсаций и всего такого прочего. Кроме, пожалуй, одной: мне все-таки удалось научиться писать, читать, удалось вырваться из зеленого плена сельвы, чтобы служить ей в другом месте.

— Но что же вы делали после того, как ушли из деревни?

— Сразу даже и не расскажешь обо всем. Приехал в Лиму. Учился. Гнул спину. Читал и потихоньку... писал. Я испытывал жгучую потребность поведать людям о том, что меня, перуанца, остро волнует в жизни Перу. Я написал рассказ, потом второй, третий... Затем попробовал написать пьесу. Теперь их у меня три. Наконец взялся за роман. Он называется «Двадцать долин в небе». Некоторые критики считают его фантастическим, но я отношу его к совершенно реалистическому жанру: ведь в книге речь идет о повседневной жизни рядовых



перуанцев, совершенно реальной их эксплуатации, реальном голоде, реальной нужде! Потом я написал второй, почти автобиографический роман «Зеленая стая» — он еще не напечатан. А сейчас рождаются третий роман «Свой узел» и сценарий нового фильма «Стремнина». Вот так жизнь сделала меня писателем. Должен признаться, что книги не принесли мне полного удовлетворения. И я начал думать о киноискусстве. У нас в Перу — вы уже это знаете — не было своей национальной кинематографии: объяснять причины этого явления незачем, они связаны с историей и современным положением моей страны.

— И все же хоть немного поясните...

— Хорошо! В 1932 году в Лиме создали фирму по производству фильмов. Она выпустила несколько примитивных, очень скверных лент и распалась. Так продолжалось до 1960 года, когда у нас появились снятые на шестнадцатимиллиметровой пленке два фильма. Они быстро сошли с экранов немногочисленных кинотеатров. Я много ездил и ходил по перуанской земле — сначала с фотоаппаратом, а потом с любительской камерой. Что сказать... Перу действительно чудесная земля. История моего народа богата. История и современная жизнь несут художнику множество тем. Одна из них — это судьба рядового перуанца. Я много думал об этой теме, пока наконец не засел за сценарий «В сельве нет звезд», который был написан по мотивам одного из моих рассказов...

...В 1957 году я уже был литератором и режиссером Национального театра. Занявшись затем кинематографом, в 1965 году руководил съемкой полнометражного документального фильма «Заработать себе на жизнь». Он не имел успеха в Перу и убедил меня в необходимости взяться за игровую ленту. В Перу всего лишь 30 кинотеатров, но они, увы, не прокатывали своих, национальных фильмов, ибо у нас нет кинопромышленности, нет студий, киноактеров. И, затевая новый фильм, я хотел показать зрителю все лучшее, на что способен. Естественно, мне хотелось бы поставить в нем самую важную проблему.

— Какую?

— Сюжет фильма я взял из жизни. Это перуанский конфликт, один из многих конфликтов, которыми отмечена национальная жизнь. Я не политический деятель. Я не принадлежу ни к какой партии. И вместе с тем скажу откровенно: кино должно служить народу! Без этого главного, решающего обстоятельства оно лишается всякого смысла и цели, и в этом, если хотите, меня прежде всего убедили советская кинематография и мой собственный фильм о сельве. Я думаю, что кино — это самая шумная дискуссионная трибуна в мире. Кино владеет умами и душами сотен миллионов людей. Я — за спор, за дискуссию о том, кому и как должно служить кино, но при этом я хочу начать все с начала, как говорится — с Адама и Евы. Глядеть вперед — это значит дорожить прошлым, лучшим из того, что было сделано на мировом экране. У нас в Лиме есть небольшая фильмотека. В ней копии картин Эйзенштейна, Пудовкина, братьев Васильевых... К сожалению, и сейчас еще в Перу советские фильмы не сразу и не просто попадают на экран. Для этого нужно особое разрешение цензуры. Да, такое еще есть... Советские фильмы в моей жизни — это нечто большее, чем искусство. Семнадцать лет назад в Лиме я впервые увидел великого «Потемкина», и он потряс меня до глубины души. Это ощущение не проходит уже семнадцать лет. Потом я видел «Мать» Пудовкина, и она околдовала меня своей мощью и глубиной чело-

вечеческой правды. Наконец, я увидел «Землю» Довженко. Это дьявольски сильный фильм. Поверьте мне, в недавнем прошлом перуанскому крестьянину, который знает, как добывается кусок хлеба, окропленный потом. Это так называемые старые советские фильмы. А новые? Потрясающая «Баллада» Чухрая, изумительные «Журавли» Калатозова или неповторимая «Дама с собачкой» Хейфица. Разве это не эпоха в современном кино?

— Советские люди, как я заметил,— продолжал Годой,— слишком скромны и не отдают себе полного отчета в том, что они сделали для мирового киноискусства. В советских фильмах меня прежде всего привлекает глубокая человечность, что, кстати говоря, решительно отличает их от многих американских лент. Советское кино не обволакивает человека ватой иллюзий. Оно заставляет его быть сердечнее, глубже, активнее, наконец, сильнее. Советское кино оказало на меня огромное влияние.

— И сейчас это влияние сказывается?

— Не знаю! Начну новый фильм — увидим. А он будет автобиографичным, сложным. Сниму — тогда узнаете. Работы, естественно, предстоит много.

— Кто из современных режиссеров вам ближе всего?

— Откровенно говоря, я не очень люблю подобные вопросы... Что значит «ближе» или «дальше»? Ведь все это очень условно. Но если вы настаиваете, отвечу: Калатозов. Вместе и рядом с ним в моей творческой жизни стоят Антониони, Годар, Трюффо. Но, может быть, нам хватит терзать друг друга...

На этом мы прервали наш долгий разговор.

Н. МАР

У постели хронического больного

По страницам итальянской печати

«Разных совещаний, даже более того — консилиумов по поводу состояния здоровья итальянского кино проводилось немало и в прошлом. В более давние времена в них участвовали только те, кто его создавал,— режиссеры и сценаристы. Продюсеры же не участвовали по той простой причине, что когда в Италии после войны родилось настоящее киноискусство, продюсеров еще не было. Что касается прокатчиков и владельцев кинотеатров, то они показывали тот товар, который был им более по душе,— американские фильмы; для них киноискусства вообще никогда не существовало, так разве могло их волновать, что ему грозит смерть?

Но в самом деле этот больной так и не умер. Он еще жив, и некоторые даже полагают, что он здоров, как бык, и цветет. Например, Эйтель Монако (глава ассоциации итальянского проката, тесно связанный с американским капиталом. — *Г. Б.*) непоколебимо отстаивает этот тезис еще с того дня, когда в нашем кино появились первые полногрудые красотки. Но он всегда молчал о том, что больной поднимается с постели каждый раз со все более идиотским выражением лица и что сегодня это чудовищное дитя представляет собой

умственно отсталое, тупое существо, которое абсолютно не замечает, что происходит вокруг него, и разражается дурацким смехом, когда его бьют по голове».

Так критик Уго Казираги характеризует нынешнее состояние итальянского кино в серии своих статей в газете «Унита», посвященных недавно происходившему совещанию в Болонье.

Это совещание (уже третье по счету) было созвано оргкомитетом фестиваля «Свободного кино», ежегодно проводящегося в Порретта-Терме, и муниципалитетом города Болонья. Тема совещания была определена следующим образом: «Итальянское кино перед лицом 60-х годов». В совещании участвовали более ста кинорежиссеров, сценаристов, актеров, кинокритиков, а также продюсеры, представители прокатных фирм и правительственных органов, ведающих кинематографией, политические деятели и журналисты. В течение пяти дней работы совещания были заслушаны три доклада: «Идеи в кино» (критик и публицист Джован-Баттиста Каваллaро), «Организационная структура кино» (киновед Либеро Бидзари) и «Государство и кино» (специалист по экономике кино Марчелло Боллеро) и три сообщения: «Ответственность художника» (режиссер Валентино Орсини), «Отношения между кино и телевидением» (критик Ивано Чиприани), «Организационные вопросы, связанные с составом кинозрителей» (критик Филиппо-Мария Де Санктис). Из этих докладов и сообщений, выступлений в прениях участников совещания и многочисленных посвященных ему газетных статей можно составить общее впечатление о нынешнем положении в итальянском кино, понять причины тревоги, звучавшей в речах ораторов и в газетных отчетах. Этой тревогой в равной степени проникнуты выступления кинематографистов— как представителей левых партий, так и католиков, в частности основного докладчика — Каваллaро. Чтобы спасти итальянское кино, сказал он, «нужны идеи, но такие, которые смогли бы глубоко изменить положение вещей, жизнь, политику, даже нас самих... На наше киноискусство в будущем должны оказывать решающее влияние не закон о кино и не политика министерства по делам зрелищ, а вся действительность—культурная, политическая, моральная — того мира, в котором мы живем, то, как мы живем в этих реальных условиях — и в их комедии, и в их трагедии, главным образом—в их трагедии...». Кавалларо процитировал в своем докладе письмо режиссера Лилианы Кавани, недавно поставившей имевший большой успех телефильм «Св. Франциск». Кавани пишет, что «ныне итальянское кино превратилось в проститутку, ныне у него есть деньги, но нет художников... Режиссеры, если их осыпают золотом, готовы изображать что угодно, хоть сами танцевать медвежий танец... Они рассказывают на экране анекдоты в то время, как одни люди командуют, бомбят и крадут, мечтают завоевать весь мир, а другие умирают с голода...». Католический кинокритик прямо указал на то, что главная опасность для итальянского кино — это подчинение итальянскому и иностранному капиталу, «американскому золоту». Комментируя этот доклад, Казираги пишет, что некогда провозглашенная министром христианским демократом Андреотти формула «Лучше секс, чем социальные проблемы» ныне восторжествовала. Поставленная правящими кругами задача демобилизовать умы и совесть, положить конец самостоятельности культуры ныне в Италии уже почти достигнута.

Организационная структура итальянской кинематографии очень слаба и почти полностью зависит от крупного

капитала (в значительной мере американского) — вот вывод, сделанный другими докладчиками. Главная причина этой слабости — в разобщенности между тремя основными секторами кино: кинопроизводством, прокатом и сетью кинотеатров. Каждый из них раздирают изнутри конкуренция и спекуляции.

Болью и горечью было проникнуто сообщение молодого режиссера Орсини, поставившего вопрос об ответственности художника. «Я ненавижу кино в этом мире, где господствует жестокость буржуазной власти, — сказал он.— Я ненавижу его за то, что оно не в силах изменить фактическое положение вещей, изменить историю и приблизить нас к будущему. Я ненавижу кино, потому что оно не выступает как политическая сила, могущая противостоять капиталистическому, буржуазному строю, выдвинуть иную альтернативу. Я ненавижу кино, потому что оно не является тем оружием, которое позволило бы мне действенно бороться с противником и уничтожить его...» Орсини призвал коллег своей практической работой преодолеть противоречие между настоятельной необходимостью «заняться политикой» и художественным творчеством: «создавать такие фильмы, которые, исходя из этого противоречия, стали бы зачатками возможной революционной оппозиции и, будучи идеологически самостоятельными, смогли бы преодолеть тот молчаливый сговор между политикой и культурой, в котором в течение двух десятков лет погрязает итальянская кинопродукция».

Большой интерес участников совещания вызвало выступление кинодраматурга и теоретика кино Чезаре Дзаваттини, призвавшего к широкому развитию «самостоятельного» кино — «свободных киножурналов», которые снимали бы «многое для многих». Это массовое кино, ставящее острые актуальные проблемы современной жизни, должно развиваться параллельно с традиционным «официальным» кино, с тем чтобы оздоровить его гнилую структуру. Различие между авторами фильма — «свободного киножурнала» и его зрителями должно, по мысли Дзаваттини, стереться, каждый должен снимать «свое» кино, запечатлевать волнующую его действительность и обмениваться этим «киножурналом» с другими. Демократические, массовые «свободные киножурналы» не имеют ничего общего с различными авангардистскими течениями в кино. Я даже против самого слова «авангард», сказал Дзаваттини, потому что оно слишком длинное: пока выговоришь его, смотришь — авангард уже перестал быть авангардом...

Совещание не наметило конкретных мер по оздоровлению итальянского кино, и на нем не было получено ожидаемого ответа от правительства на волнующие кинематографистов вопросы. Однако встреча в Болонье наглядно показала, насколько далеко зашел процесс идейного и экономического подчинения итальянского кино отечественному и заокеанскому крупному капиталу и насколько назрела необходимость совместными усилиями всех, кого волнует судьба национального киноискусства, выработать всеобъемлющую единую политику в области кино.

Г. БОГЕМСКИЙ

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Николай Бауман», 10 ч.
Авторы сценария: Г. Капралов, С. Туманов; режиссер-постановщик С. Туманов; оператор Г. Куприянов; художник В. Щербак; композитор В. Рубин; звукооператор В. Костельцев; режиссер А. Шир-Ахмедова; редактор Н. Глаголева; директор картины Л. Кушелевич.
Роли исполняют: Николай Бауман — И. Ледогоров, Морозов — Е. Копелян, Андреева — Э. Быстрицкая, Надя — И. Мирошниченко, Качалов — И. Дмитриев, Сац — В. Балон, Виктор — С. Никоненко, Нина — Н. Величко, Кудряшов — Г. Юхтин, Саша — Н. Суровегина, Волков — О. Голубицкий, Зотов — Р. Александров, Котов — Л. Поляков, Поджарый — В. Захарченко, офицер — В. Мурганов, Бережной — А. Толбузин.
В эпизодах: А. Калягин, А. Молокиенко, В. Сафронов, П. Любешкин, В. Ткаченко, Л. Обухов, В. Соколов.

«Путь в «Сатурн», 1-я серия — 9 ч.
Авторы сценария: В. Ардаматский, М. Блейман при участии В. Азарова; режиссер-постановщик В. Азаров; оператор М. Дятлов; художник С. Ушаков; композитор А. Флярковский; звукооператор И. Майоров; режиссер И. Гостев; редактор И. Цызин; директор картины В. Слонимский.
Роли исполняют: Крылов-Крамер — М. Волков, генерал Тимерин — Г. Жженов, генерал Симаков — Е. Кузнецов, генерал Дробот — А. Толбузин, Бударин — В. Кашпур, Завгородный — В. Муравьев, Ольховиков — Н. Граббе, офицеры «Сатурна»: полковник фон Клее — В. Покровский, майор Вильгельми — Н. Прокопович, капитан Шенеман — Л. Шапошникова, Андронов — Г. Гай, Суконцев — Г. Юхтин, Надя — В. Талызина, Черненко — Б. Юрченко, Грибков — В. Ферапонтов.
В эпизодах: Ю. Актов, В. Ананьина, Л. Бахарь, Г. Бойцов, В. Бурлакова, И. Бычков, З. Василькова, О. Голубицкий, А. Данилова, В. Ежов, Ю. Иванов, З. Исаева, А. Иудов, С. Коновалова, Э. Кнаусмюллер, М. Кислов, Н. Красносельская, Ю. Киреев, В. Корнев, Н. Кононыхин, В. Лазарев, В. Маркин, Л. Новоселова, Д. Орловский, А. Петров, Г. Перепиличенко, А. Пресницов, З. Русина, В. Речман, М. Семенихин, А. Румянцева, В. Тихонов, С. Тихоненко, А. Чубаров.

«В небе только девушки», 2 ч.
Авторы сценария: И. Лисов, В. Журавлев; режиссер-постановщик В. Журавлев; оператор В. Захарчук; композитор Э. Денисов; звукооператор В. Беляров; редактор Г. Боголепов; директор картины Н. Урвачева.
В фильме принимали участие парашютистки Центрального спортивно-парашютного клуба воздушно-десантных войск: Н. Гриценкова, Н. Панкова, Л. Масич, Ж. Чепелова, Р. Рукосуева, А. Кенсицкая, А. Касьянова, А. Логина, А. Киселева, И. Пухова, Т. Шуткина, А. Горшкова, А. Баранова, Г. Пилленова, В. Михайлова, Л. Рубан, Л. Старчак, А. Гуйвон, В. Вацкова, В. Криевеня, Л. Кулишина, М. Трубочкина, И. Сивцева.

«Чемпион улицы», 1 ч.
Автор сценария Г. Кушниренко; режиссер Х. Бакаев; оператор Б. Сутоуцкий; художник В. Гладников; звукооператор В. Беляров; редактор Г. Боголепов; директор картины Н. Урвачева.
В фильме снимались: Саша Кигурадзе, Саша Милокостный, Лена Негачева, Гриша Плоткин, Миша Филеев; В. Грачев, В. Пицек.

Студии «Мосфильм» и «Монголкино»

«Исход», 9 ч.
Авторы сценария: Ю. Семенов, Б. Ширэндыб; режиссеры-постановщики: А. Бобровский, Ж. Бунтар; главные операторы: В. Боганов, Х. Дамдин; художники: Ф. Ясюкевич, Л. Гава; композиторы: Н. Сидельников, Л. Мурдорж; звукооператоры: Е. Федоров, Л. Найдан; режиссер Л. Черток; редактор А. Степанов; директора картины: А. Ашкинази, П. Санжа, Ц. Жамбал.
В главных ролях: В. Заманский, А. Лемберг, Н. Фатеева, В. Муравьев, Н. Дугарсанжа, Д. Дамдинсурен, Л. Лхасурен, Б. Пурвэ.
В ролях: Н. Дашцнд, С. Генден, Р. Дамдинбазар, Б. Дамча, Н. Цэгмэд, Д. Чимэд-Осор, Н. Бармин, О. Голубицкий, Н. Граббе, В. Кулик, Ю. Мартынов, Д. Масанов, Н. Сморчков.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Татьянин день», 10 ч.
Автор сценария Н. Оттен; режиссер-постановщик И. Анненский; главный оператор А. Рыбин; художник И. Бахметьев; композитор М. Вейнберг; звукооператор Н. Озорнов; режиссер И. Гуров; редактор В. Эк; директор картины Я. Звонков.
Роли исполняют: Таня Огнева — Л. Максакова, Свердлов — В. Татосов, Антонов — А. Антосевич, Верник — В. Погорельцев, Турнин — Д. Щербаков, Ирина — В. Молдаванова, Метелкин — В. Колокольцев, Семынин — С. Морозов, Зернов — А. Мартынов, матрос — В. Борцов, Быстрова — М. Блинова, Панина — Н. Веселовская, Самсонов — К. Михайлов, Шатов — И. Озеров.
В эпизодах: К. Адашевский, С. Блинников, Г. Вицин, В. Володин, А. Грибов, И. Гуров, Л. Евтифьев, И. Жилин, А. Жмакова, В. Кабатченко, Л. Князев, А. Колокольников, Н. Кондратьев, Ф. Никитин, А. Орлов, А. Пелевин, С. Полежаев, В. Трошин, А. Ушаков, С. Филиппов, Г. Хованов, Н. Шавыкин.

«Шестое лето» (по литературным материалам Л. С. Каменева), 3 ч.
Автор сценария Э. Володарский; режиссер-постановщик В. Рубинчик; главный оператор С. Филиппов; художник А. Вагичев; звукооператор В. Хлобынин; режиссер Л. Острейковская; редактор В. Погожева; директор картины Г. Шолохов.
Роли исполняют: Б. Токарев, И. Рыжов, А. Дударенко, Т. Клюева, Коля Даниличев, Л. Юхин, В. Долженков.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Туманность Андромеды» (по роману И. Ефремова), 8 ч.
Авторы сценария: В. Дмитревский, Е. Шерстобитов; режиссер-постановщик Е. Шерстобитов; оператор Н. Журавлев; художник А. Бобровников; композитор Я. Лапинский; звукооператор Н. Трахтенберг; режиссер В. Бузилевич; редактор В. Рыдванова; директор картины Н. Шаров.
Роли исполняют: В. Артмане, С. Столяров, Н. Крюков, Т. Цхвариашвили; экипаж звездолета «Тантра» — А. Гай, Ю. Гаврилюк, В. Панарин, А. Федоринский, В. Янпавлис, Р. Хомятов, Л. Чурсина, М. Юрасова, Г. Юхтин, Ю. Мироненко.
В эпизодах: А. Голобородько, А. Шестопалов, В. Мартенс, С. Шмаков, Н. Морщаков, А. Горюнова, В. Гитаев, Л. Сосюра, В. Кисленко, Л. Штефан, О. Христовская, Т. Майорова, Д. Сихарулидзе, Л. Мартиросова.

Литовская киностудия

«Найди меня» (три новеллы: «Лето», «Осень», «Зима»), 7 ч.
Авторы сценария: Г. Кановичюс, В. Римкявичюс; режис-

сер-постановщик А. Араминас; главный оператор Д. Печюра; художники: Ю. Чейчите, Н. Клишате; композитор А. Апанавичюс; звукооператор Д. Ожеховас; редакторы: Э. Григорайтис, И. Селезноваите; директор картины Р. Бикялис.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Э. Казанская.

Роли исполняют и дублируют: Агне — Е. Плешките (дублирует Л. Архипова), Эугениюс — Ю. Урманавичюс (С. Иванов), Юрга — В. Лиздените (И. Евтеева), Саулюс — В. Бялопетравичюс (С. Дмитриев), Барткуб — Г. Карка (О. Борисов), Пранукас — А. Келерас (С. Поддубный).

Студия «Центрнаучфильм»

«Я тебе больше не тетя», 1 ч.

Автор сценария Б. Заходер; режиссер Г. Ельницкая; автор-оператор Л. Зильберг; художник Я. Бенин; звукооператор Н. Кузнецов; редактор Н. Каспэ; директор картины М. Церешко.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Машинка времени», 3 ч.

Авторы сценария: Я. Костюковский, М. Слободской; режиссеры: В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; оператор Б. Котов; композитор А. Варламов; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, М. Мотрук, М. Восканьянц, Е. Комова, Я. Вольская, В. Арбеков, Т. Померанцева, Ф. Епифанова, Е. Вершинина, С. Маракасов, А. Шер, Л. Модель, Е. Танненберг; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивали: Е. Весник, Г. Вицин, А. Консовский, А. Папанов, Л. Свердлин, А. Ширвиндт, В. Синявский.

«Скамейка», 1 ч.

Автор сценария Херлуф Бидструп при участии Л. Атаманова; режиссер Л. Атаманов; художники-постановщики: Р. Зельма, В. Корнеев; оператор М. Друян; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: А. Петров, В. Колесникова, В. Лихачев, Ю. Бутырин, В. Балашов, Т. Казанцева, Э. Меладзе, С. Митрофанова, Г. Грачева, Н. Таннер, Н. Миндовская; редактор А. Тимофеевский.

«Будильник», 1 ч.

Автор сценария А. Митяев; режиссер и художник-постановщик Л. Мильчин; оператор Е. Ризо; композитор Я. Френкель; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Г. Баринова, Г. Сокольский, Б. Акулиничев, Л. Носырев; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Текст читает А. Консовский.

Зарубежные фильмы

«Самая длинная ночь», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Веселин Бранев; режиссер Выло Радев; оператор Борислав Пунчев; художник Константин Русаков; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: английский летчик — Виктор Ребенджук (дублирует Р. Даргвиш), фокусник — Георгий Калоянчев (Б. Иванов), женщина, врач — Невена Коканова (А. Кончакова), старик — Иван Братанов (И. Рыжов), незнакомец — Георгий Георгиев (М. Погоржельский), отец — Васил Вачев (Ю. Саранцев), студент — Руси Чанов (К. Хачатурян), девушка — Майя Драгоманска (Н. Рычагова), мальчик — Олег Ковачев (Саша Гуськов).

«Револьвер капрала» (по мотивам рассказа Эберхарда Паница), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гюнтер Менерт, Рольф Лозанский; режиссер Рольф Лозанский; оператор Гюнтер Айзингер; художник Ханс-Георг Мирр; композитор Карл-Эрнст Зассе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Хиларио — Петер Донат (дублирует Р. Ахметов), Хозе — Хайнц Тишер (Сережа Шибанов), капрал Камилло Кальцадо — Гюнтер Науман (Н. Граббе), капитан — Зигфрид Хёхс (Л. Фричинский), сержант — Харальд Вармбрун (В. Ферапонтов).

«Он пошел один», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вернер Тёльке, Ханс-Иоахим Хильдебрандт; режиссер Ханс-Иоахим Хильдебрандт; оператор Хорст Хардт; художник Георг Кранц; композитор Герхардт Зибхольц.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Ю. Булгакова.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют: Вернер Тёльке, Елена Жигон, Хорст Дринда, Ханс-Иоахим Ханиш, Гарри Хиндемит, Эрих-Александер Виндс, Херберт Кёфер, Хайнц Хинце, Вальтер Никлаус, Клаус Пионтек, Франк Михелис, Хайнц Шольц.

Роли дублируют: Н. Александрович, Л. Данилина, Г. Шпигель, С. Курилов, А. Алексеев, Н. Граббе, О. Мокшанцев, Б. Кордунов, А. Сафонов, А. Кузнецов, А. Толбузин.

«Пансион «Буланка» (по роману Фрица Эрпенбека), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Курт Бортфельд, Хельмут Кретциг; режиссер Хельмут Кретциг; оператор Ханс Хайнрих; художники: Ханс Поппе, Хайнц Лойендорф; композитор Вольфганг Пич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют: Эрика Пеликовски, Кристина Лазар, Петер Херден, Херварт Гросе, Херберт Кёфер, Хорст Вейнхаймер, Харри Пич, Ингольф Горгес, Бербель Болле.

Роли дублируют: В. Дружников, М. Гаврилко, С. Холина, С. Мартинсон, А. Алексеев, О. Мокшанцев, О. Красина, В. Ферапонтов, Л. Фричинский.

«Девушка на трамплине», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Рольф Кнебель; режиссер Курт Метциг; оператор Эрих Гуско; художник Дитер Адам; композитор Герхард Розенфельд.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Н. Калачев; звукооператор дубляжа Г. Колесников.

Автор русского текста и редактор И. Матьяшек.

Роли исполняют и дублируют: Катарина — Христиане Ланцке (дублирует М. Корабельникова), Петер — Клаус Пионтек (А. Сафонов), Клемм — Ханьо Хассе (А. Карапетян), Клаудиа — Моника Войтович (Н. Макацария), тренер Корн — Гюнтер Грабберг (Г. Бабенко), мать — Иренэ Корб (Л. Полякова).

«Несостоявшаяся дуэль» («Выстрел») (по мотивам повести А. С. Пушкина «Выстрел»), 8 ч.

Производство «Ритм», Польша.

Автор сценария и режиссер Ежи Антчак; оператор Ян Янчевский; художник Ежи Масловский; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Главные роли исполняют: Игнаций Гоголевский, Ива Млодницка, Анджей Жарнецкий.

Роли дублируют: В. Рождественский, А. Кончакова, Н. Александрович, И. Кириллов.

«Повесть с кусочками картона», 1 ч.

Производство студии «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария и режиссер Лоуренциу Сырбу; оператор Константин Искрулеску; художник Добреску; музыка Михая Романа.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Л. Кашкина.

«Нагая пастушка», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Карасек, Ф. Б. Кунц, Ярослав Мах; режиссер Ярослав Мах; оператор Иржи Тарантик; художник Богумил Кулич; композитор Штепан Луцкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: доктор Лабурда — Карел Хёгер (дублирует Ф. Яворский), Анна Юзова — Иржина Петровицка (Г. Водяницкая), капитан Тонда — Владимир Меншик (Ю. Саранцев), майор Бергл — Ян Скопечек (В. Рождественский), Рудольф Зоунар—Людек Мунзар (В. Ковальков), Оскар Маудр — Мартин Ружек (К. Николаев), Феликс Пацинек — Богумил Шмида (С. Цейц), профессор Никл — Милош Недбал (А. Вовси), Карел Шип — Ярослав Мареш (В. Прохоров), Кветушка — Катержина Клумпарова (Д. Столярская), Юдита — Эва Яндачкова (З. Земнухова).

«Сокровище византийского купца», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Вацлав Эрбен, Зденек Подскальский, Иво Новак; режиссер Иво Новак; оператор Рудольф Сталь; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Экснер, капитан — Иржи Вала (дублирует Ф. Яворский), Камила Гоускова — Габриела Вранова (Н. Гребешкова), Соудек, археолог — Иржи Совак (А. Кузнецов), Черный, доцент — Илья Прахарж (В. Балашов), Гудец, корреспондент — Любомир Липский (Ю. Саранцев), Алингер, профессор —Владимир Шмерал (М. Глузский), Влчек, сотрудник госбезопасности — Ян Либичек (А. Игнатьев), Шедивка, антрополог — Зденек Ржехорж (Я. Янакиев), Гоуска, отец Камилы — Йозеф Кемр (С. Цейц).

«Похищенный дирижабль» (по мотивам романа Жюля Верна), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» и Готвальдовской студии, Чехословакия.

Авторы сценария: Карел Земан, Радован Краткий; режиссер Карел Земан; операторы: Йозеф Новотный, Богуслав Пикхарт; художники-архитекторы: Ярослав Кршка, Зденек Острчил; композитор Ян Новак.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа М. Лазарев.

Автор русского текста Д. Брускин; редактор А. Борисова.

Роли исполняют: Михал Поспишил, Хануш Бер, Ян Чижек, Йозеф Страник, Ян Малат, Итка Зеленогорска, Рудольф Дейл, Эва Кубышева, Карел Эффа, Честмир Ржанда, Ярослав Мареш.

Роли дублируют: Сережа Поддубный, Володя Садовников, Саша Суслов, Сережа Никашин, Сережа Арнольд, Л. Чупиро, Е. Копелян, О. Борисов, Л. Быков, И. Ефимов, Л. Колпакова.

«Девчонок не берем» («Кошек не берем»), 8 ч.

Производство студии короткометражных фильмов в Праге — киностудии «Готвальдов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Блажек, Йозеф Пинкава; режиссер Йозеф Пинкава; оператор Иржи Колин; художник Зденек Розкопал; композитор Карел Мареш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор Н. Писарев.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Олина — Штепанка Ржегакова (дублирует О. Красина), Мильда — Иржи Штепничка (Е. Карельских), Эва — Ивана Стриничова (И. Выходцева), Эман — Ян Кухарж (А. Сафонов), Пидя — Алеш Кошнар (К. Хачатурян), Гелена — Гелена Ржигова (М. Корабельникова), Оскар — Михал Дробный (А. Голик), Аничка — Гана Шкопкова (Н. Крачковская).

«Карьера авантюриста» («Подопечный»), 9 ч.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария Йован Чирилов; режиссер Владан Слиепчевич; оператор Джордже Николич; художник Никола Райич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Н. Герман; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Иван Стоянович — Любиша Самарджич (дублирует А. Белявский), Божица — Шпела Розин (И. Выходцева), Кача — Душа Почкай (В. Караваева), Драгана — Станислава Пешич (А. Кончакова), Войин — Раде Маркович (В. Балашов).

«Опечаленная родня» («До войны») (по мотивам комедий Бранислава Нушича «Опечаленная родня» и «Покойник»), 7 ч.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Вук Бабич, Дейан Джуркович; режиссер Вук Бабич; операторы: Бранко Перак, Владета Лукич; художник Миодраг Николич; композитор Младен Гутеша.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: инженер Марич —Слободан Перович (дублирует В. Рождественский), Рина, его жена — Соня Хлебш (М. Дроздовская), адвокат Новакович — Бата Живойнович (А. Задачин), Любомир Протич — Никола Симич (Б. Рунге), Агатон Ареич — Миливое Живанович (Е. Весник), Вукица, его дочь — Снежана Никшич (М. Виноградова), Прока — Мия Алексич (А. Тарасов), Танасие— Милан Айваз (Г. Вицин).

«Костюмированное свидание», 3 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Андро Лушичич, Боривой Довникович; режиссер и художник-постановщик Боривой Довникович; оператор Ивац Херцигоня; художники: Рудольф Борошак, Павао Шталтер, Владимир Джурак; композитор Томислав Симович.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер дубляжа Н. Казакова.

искусство
КИНО

Сценарий

Анатолий Преловский

От снега до снега

Наша мастерская на Высших сценарных курсах состояла всего из трех человек: Анатолия Преловского, Резо Габриадзе и меня. Преловский и Габриадзе были слушателями, я — руководителем.

Смысл наших занятий, по идее, должен был заключаться в том, чтобы я научил своих подопечных писать киносценарии.

Мы провели вместе два года.

Не знаю, что удалось узнать от меня о кинодраматургии моим подопечным, но я узнал двух очень интересных людей, двух одаренных писателей.

Придет время — я расскажу о Резо Габриадзе, дипломный сценарий которого снимает теперь в Грузии Эльдар Шенгелая.

А сейчас я хочу представить читателям «Искусства кино» Анатолия Преловского с его сценарием «От снега до снега».

Должен отдать должное Преловскому — профессиональному поэту и драматургу: он в мастерской готов был начинать с азов. Как много мы знаем пишущих людей, влюбленных в каждое свое слово, в каждую самую ничтожную мыслишку. Придумает такой человек что-нибудь, напишет — и его уже не сдвинуть с этого никуда.

Преловский показал себя как человек не жадный, способный прислушаться к критике.

Если он убеждался в том, что пошел по неверному пути — он (попереживав, конечно) отказывался от найденного и искал заново.

И вот — первый итог его труда: сценарий «От снега до снега».

Мне понравилась задача — писать характер маленькой героини, имея самое минимальное количество сюжетных возможностей.

Героиня сценария Преловского почти две трети фильма будет одна. Она остается наедине с тайгой, со всеми трудностями, тяжестями и опасностями таежной зимы. Девушка — и природа. Вот и все действующие лица большей части сценария. Я думаю, что так же, как героиня в конце концов вышла победительницей из этого поединка, так и автор победил большие трудности, решил поставленную им перед собой задачу.

Я верю в Преловского, он бывалый человек, повидал жизнь, был и среди геологов в «поле», перегонял скот из Монголии в Россию, знает своих сверстников, их думы, их сложности и радости.

Такой писатель не станет высасывать свои сочинения из пальца.

Итак, в добрый путь, Толя Преловский!

А. КАПЛЕР

От снега до снега

Анатолий Преловский

В сторону единственной сосны по огромному снежному полю шли два лыжника. Сверху они казались черными точками и двигались неравномерно.

Вдруг второй, потеряв равновесие, затоптался на месте и упал. Наст обламывался под его тяжестью, и казалось, что человек тонет, лыжи мешали ему подняться.

Лыжник встал наконец и лишь тогда облегченно сдвинул шапку со лба. Из-под шапки выбились косицы, открылся и сам человек — девушка с большими глазами и взрослым ртом на совсем еще детском лице.

Пройдя немного, она остановилась перед сидящим на лыжне белым фокстерьером. Собака не двинулась, только виновато вильнула задом и засучила ногами — от холода.

Девушка взяла собаку на руки и пошла дальше. В рюкзаке ее что-то оглушительно загремело.

Когда лыжи ее ткнулись в чемодан, стоящий поперек лыжни, девушка остановилась. Спутник ее, сидя под деревом, курил.

— Ну что, Анна? — спросил он хмуро.

— Ничего,— сказала девушка.

— Ты хоть когда-нибудь на лыжи вставала? Так ведь дело не пойдет. Так нам ночевать придется.

— Где?

— Где? Тут вот,— и мужчина похлопал ладонью по насту.

Девушка промолчала, присела на чемодан.

— И с собакой тоже что-то делать надо. Как зовут-то?

— Рекс,— ответила Анна.

— А по-русски?

— Король.

— С таким королем только на медведя ходить. Что в рюкзаке-то?

Мужчина поднялся и снял с плеч Анны рюкзак.

— Там все нужное...

— Ладно, разберемся,— он стал рыться в ее рюкзаке, не выпуская папиросы изо рта. Вынул электроутюг, повесил на дерево.— Думаешь, там есть свет? — ответил он на вопросительный взгляд, шагнул к Анне, схватил собаку за загривок и, сунув в рюкзак, быстро затянул шнуровку.— Так хоть лапы сбережет...

— Сама понесу.

Мужчина помог ей надеть рюкзак, а сам взвалил на спину чемодан.

— Она хорошая, эта Октябрина? — спросила Анна.

— Увидишь.

Они двинулись дальше.

На перевале спутник ее снова курил, а она глядела на него и на лес широко открытыми глазами. Рюкзак висел на дереве, собака в нем иногда повизгивала.

— Понимаешь, другим путем идти, оно, конечно, легче, зато целый день, а мне утром на смену. Понимаешь?

Анна кивнула.

— Чего засмотрелась-то? Красотища, да? Знаменитые места. Волки. Медведи. Богатые места! Ну а с горы на лыжах пробовала?

Анна покачала головой.

— Вот так, видишь?— И мужчина съехал вниз, и пропал в снежной пыли, и показался только далеко внизу.

Анна закрыла глаза и оттолкнулась. А когда открыла, то мимо неслись уже деревья, сливаясь в одну серую размытую полосу, и ветер свистел в ушах, и снег свистел из-под лыж.

Мужчина нагнал ее.

— Скоро придем.

— Ага,— сказала Анна, скривив губы.

— Чего ты?

— Я, кажется, совсем стерла ноги...

Из березняка, что рос позади построек и метеоплощадки, они выходили так: на чемодане, кое-как укрепленном на лыжах, сидела Анна, обхватив обеими руками рюкзак с со-

---

Сценарий печатается с некоторыми сокращениями.

бакой, а мужчина, впрягшись в лямку, сделанную из солдатского ремня и лыжной палки, волок этот груз, утопая в снегу.

За домом «поезд» остановился.

— Ну! — сказал Тюрин.

Анна встала, двинулась к избе, ступила на тропу и прошла по ней до крыльца, поднялась по скрипучим половицам и остановилась в нерешительности.

Но дверь вдруг распахнулась сама, и перед Анной выросла большая красивая женщина в цветастой русской шали, брюках и лыжных ботинках.

— Ты кто? — спросила женщина.

— Я?..

Но женщина отстранила ее и бросилась вниз по ступенькам:

— Тю-рин!

Анна увидела, как они встретились и обнялись, вздохнула и вошла в избу.

Это была обыкновенная изба, собранная из крупных бревен, беленная изнутри, с большой печкой посредине. По углам стояли две кровати, одна из них была не заправлена. Она обошла избу и увидела стол с приборами и всю нехитрую утварь по углам.

В тепле Анна почувствовала себя неимоверно усталой и села на кровать в дальнем углу. Она развязала рюкзак и выпустила собаку, та сразу заползла под кровать.

●

Первым в избу вошел Тюрин, за ним — Октябрина.

— Тсс, погляди,— сказал Тюрин.

Анна спала, положив под щеку ладонь.

— Боже, теперь уж и детей посылают,— сказала Октябрина шепотом и подошла к Анне, чтобы разглядеть как следует.

Собака заворчала из-под кровати.

— Эт-то что такое?

— Отойди, съест,— сказал Тюрин.

— Веснушек-то, веснушек. Боже мой, и такую — в начальницы определяют.

— Диплом ведь, он много значит нынче, Октя. Ну, где чай-то у тебя? Давай напои меня, да расставаться будем.

Октябрина собрала на стол. Они сели.

— Разогреть? — спросила Октябрина.

— Не надо, я так. Я думал, часа четыре, ну пять, на худой конец, а тут гляди — полдня шли. Оказалось, первый раз на лыжах. А упрямая, хуже тебя.

— Уж не влюбился ли, а?

— Будет болтать-то...

— А мне вот тоже что-то не сиделось, встала на лыжи да по реке прошлась. Боюсь опуститься одна.

— А как та-то?

— А что ей? Родила близнецов — и к мужу. Сюда уж не вернется. Повезло бабе. А мне теперь с этим детским садом жить...

Тюрин взял кусок хлеба и, стараясь не разбудить Анну, позвал собаку. Та высунула нос из-под кровати и зарычала.

— Вот так всю дорогу. Благодарности никакой.

— Согрелся? — спросила Октябрина.

— Еще бы... Ах, жаль, и отгула не дали, и день пропал. Ты как, думала — нет ли?

— Думала... Я одно — а они мне другое. Ты когда расчет-то берешь?

— Через неделю, наверно. Договор продлить предлагают — еще три года лес валить. А пожить хочется, знаешь как?

— Пожить... думаешь, тебе одному!

— Э-эх! Идти вот надо.— Тюрин встал.

— Я провожу до перевала.

Тюрин оделся сам, стал надевать телогрейку на Октябрину, не удержался — обнял:

— Ты все-таки подумай, а...

— Ты ведь знаешь, я хоть на край света, но...

Они поглядели на Анну.

— Спит. Как святая. Не хлопай дверью,— сказал Тюрин.

Когда они вышли, собака убедилась, что никого нет, и вспрыгнула на кровать.

...Анну разбудили какие-то странные звуки. Она приподнялась и огляделась в темноте. В печи стреляли поленья. Железно и тонко тикал будильник на стене.

Звуки, разбудившие Анну, повторялись, и она поняла, что это плачет Октябрина.

— Ты чего?

— Спи,— неожиданно сухо сказала Октябрина, а когда Анна встала с кровати, почти приказала: — Спи, тебе говорят!

...Анна села на кровати. За стенами шумел ветер, и было непонятно, перестала Октябрина плакать или нет.

...А проснулась Анна уже утром, когда было совсем светло. Обнаружив около кровати валенки, обулась и удивилась — теплые. Собаки в избе не было.

Анна, выскочив на крыльцо, занесенное ночным снегом, увидела далеко за наметенными сугробами Октябрину. Та уже заканчивала утренние наблюдения.

— Эй!— крикнула Анна, потеряла равновесие и упала.

Анна лежала на снегу, широко раскинув руки, глядя на облака.

Над ней, высокая, как столб, выросла Октябрина. Из полы тулупа на ее груди высунулась обрадованная морда Рекса.

— Ты ела? Гляди, мы с ним уже подружились.

— Не хочу. А ты уже все закончила?— спросила Анна.

— Долго ли умеючи. Тебя вводить в курс дела?

— Не надо, сама. Ты живи, как жила, вот я и научусь.

Анна оперлась на протянутую руку, и встала, и пошла за Октябриной к дому.

В небе гудел самолет, и Анна засмотрелась, остановившись посреди сугробов.

— Вот все на них, все на них работаем, а они летят себе — ничего о нас не думают, верно ведь?

— Не знаю,— сказала Анна.

...Октябрина легко помахивала лопатой, расчищая снег и успевая при этом говорить:

— Самое главное здесь — дрова, их никогда не хватает. Вот видишь сколько, а через неделю полешка не останется. Придется на реку ездить, там основной запас-то, поняла? И лед возить и таять приходится.

— А почему не снег?

— Не напасешься его, снега-то, и дров на него надо прорву. И опять же вода из него для здоровья вредная — дис... дис...

— Дистиллированная.

— Ага. Вот и поедем. Бери санки, пилу.

В полумраке сеней Октябрина подала Анне какой-то странный камень, обвязанный куском веревки.

— Держи...

Анна забросила его за плечо и пошла к реке.

Октябрина взяла сани и догнала Анну:

— Садись.

Сидя на санях, Анна глядела на большие Октябринины ноги, которые мерно двигались перед нею, сокрушая сугробы, и сравнивала их со своими, маленькими, беспомощными, протянутыми в санях. Ей стало неловко за себя.

Она встала.

— Ты чего?— удивилась Октябрина.

— Пойду.

— Ну, гляди...

И Октябрина также невозмутимо зашагала дальше.

Анна свернула к ближайшему кусту и стала разглядывать ветви у его основания, что-то ее заинтересовало — она выломала сухую ветку, пригляделась к ней, потом обломала у ветки лишние сучки и, радостная, побежала обратно.

Там, где тропа поворачивала вниз, к реке, Анна воткнула в снег ветку. Если приложить фантазию, то в этой ветке можно было разглядеть оленя или косулю, по крайней мере нечто рогатое.

— Эй!— крикнула Октябрина снизу.

Анна прямо с откоса покатилась в снежной лавинке к ней на помощь.

●

Анна разбирала чемодан, раскладывая на кровати свои городские кофты и платья, а Октябрина сидела у рации, заканчивала передачу.

— Тебя требуют,— сказала Октябрина и протянула наушники.— Сводку я уже передала.

— Алло, Земля,— сказала Анна.— Я Скала. Я Скала. Семенова я. Прием.

— Скала, Скала! Семенова, доложите, как прибыли. Как себя чувствуете? Прием.

— Как чувствую? Хорошо чувствую. Приступила к исполнению. Все хорошо. Прием.

— Доложите состояние станции, аппаратуры. Прием.

— Мне уже не доверяют,— сухо сказала Октябрина.

— Состояние хорошее. Всем довольна. Прием,— сказала Анна.

— Телеграммы будете посылать? Диктуйте! Прием.

— Какие телеграммы? — сказала Анна Октябрине.

— Ну, папе, маме, жениху — кому ж еще? Близким,— ответила та.

— Алло, Земля, я Скала. Телеграмм не будет. Спасибо. Я Скала. Сеанс окончен.— Анна выключила рацию.

— Это что, правда,— тихо сказала Октябрина, — совсем никого?

— Нет, почему же...— Анна вынула из чемодана фотографию в рамке. С фотографии улыбался крепкоскулый человек в блестящей кожанке с орденскими колодками на груди.

— Отец,— гордо сказала Анна.— Он у меня летчик был... Погиб. Когда мне десять лет было. Испытывал самолет, а в небе гроза случилась. Внезапная.

— А мать?

— А мама еще раньше. Совсем не помню.

— И родственников никого?

— Никого. Странно, да? Но вот. В детдоме я воспитывалась.

— А я-то думаю, откуда в тебе такая самостоятельность? Думаю, лет-то ей совсем немного...

— Уже восемнадцать,— с вызовом сказала Анна.

— Чаю хочешь, а то спать скоро?

— Нет, я почитаю,— сказала Анна.

А после они сидели за столом около керосиновой лампы, друг против друга. Анна читала, а Октябрина чистила двустволку. Продув стволы, Октябрина стала собирать ружье.

— Отец тоже оружие в порядке держал. Револьвер у него был. И мне давал,— сказала Анна.

— Значит, стреляла?

— Нет. Говорил, маленькая еще.

— Всему-то тебя учить надо...

— Не надо, покажи — и все.

— Завтра.— Октябрина оперлась на ствол ружья и, щелкая курком, продолжала:— Вот Тюрин бы тебя научил. Никто, наверно, как он, не стреляет. Вот осенью гусей бил. Вот так... понимаешь? Стрелит — они ему прямо под ноги падают, успевай подбирай.

— Он хороший,— сказала Анна.

— Хороший. Гаси лампу-то, спать.

На полу лежали зыбкие лунные отсветы. Анна не знала, сколько времени прошло, ей не спалось. Из другого угла донесся стон.

— Октя! — шепотом позвала Анна. Никто не отозвался. Рекс поднял голову и зарычал. Анна успокоила его прикосновением, а сама тихо, чтобы Октябрина не услышала, пошла к ней.

Октябрина лежала, отвернувшись к стене, и даже в неровном свете луны было видно, как большое плечо ее вздрагивает от рыданий.

Анна погладила Октябрину и продолжала гладить, пока та не успокоилась совсем.

— Я тоже когда-то любила, в школе еще,— тихо сказала Анна.

— А мы вот уже год. Как приходил он тут — лес для повала определяли, с тех пор,— сказала Октябрина.

— С первого взгляда?

— Нет. Переночевали они и ушли, а он потом на выходной пришел. Тогда вот. Целый год! Я и жила от воскресенья до воскресенья, понимаешь? А мастер ему завидовал, отгула не давал. Он ходит-ходит, а я как привязанн-а-ая,— Октябрина снова заплакала.

Анна постучала кулачком в ее литую спину:

— Счастливая... Радоваться надо...

— Чему? — Октябрина вскочила на ноги, стала ходить по избе, задевая в темноте за вещи. Собака рычала.

— Любовь — это...

— Любовь,— горько сказала Октябрина.— Ведь у него договор кончается! Уедет, он вольный. А я без него — что?

Анна откинулась на подушку и, когда Октябрина остановилась над нею, стала говорить, помогая жестами:

— Если бы знать, что это на всю жизнь, я бы... я бы на все пошла. А на твоем месте я бы не раздумывала.

— Боже мой, тоже философ нашелся,— сказала Октябрина и прилегла рядом с Анной на кровать.— Я бы и не раздумывала, но ведь не бросишь это все.

— А я — что?

— Ты хоть и начальница по образованию, а по опыту ребенок. Кадров-то не хватает. Меня и то — оставили одну в порядке исключения.

— Здесь же работы немного.

— Как привязанна-а-ая я...— всхлипнула Октябрина.

Анна снова стала гладить Октябрину по плечу, и они лежали так, обнявшись, и молчали, пока собаке не наскучило одной — она вспрыгнула к ним и устроилась в ногах.

●

Банка из-под ананасов стояла на столбике ограды метеоплощадки, сверкая на солнце нездешней этикеткой.

Грохнул выстрел, и она упала в сугроб. Анна побежала и поставила банку на место.

— Снизу ведешь, накрываешь дулом, поняла? — сказала Октябрина. Перезарядила и вручила ружье Анне.— Крепче к плечу, а палец мягко-мягко...

Анна подняла ружье, пытаясь всем своим телом уравновесить клонящийся вниз ствол, и прищурилась сперва правым, потом, поняв, левым глазом.

— Э-эй! Не стреля-ай! — раздался крик, и из березняка выбежал на лыжах Тюрин.— Э-эй!

Увидев, как переменилась вдруг Октябрина, как задрожали ее руки, вцепившиеся в концы шали и как она потянулась навстречу Тюрину, Анна вскинула ружье на плечо, повернулась и пошла в избу.

Она успела разрядить ружье, и повесить, и понюхать ядовито пахнущую гильзу, и дать понюхать ее собаке, а когда та недовольно отвернулась, погрозить ей наставительно пальчиком, и даже, в непонятном настроении, пошалить — попрыгала вокруг печи на одной ножке, все с той же гильзой в руке,— когда в избу ввалился Тюрин.

— Привет,— он протянул ей руку.

— Здрассте,— сказала Анна и протянула свою ладошку.

Вошла и Октябрина, замкнувшаяся, какая-то каменная. В руках она держала изрешеченную банку и почему-то поставила ее на стол около рации.

Тюрин шумно раздевался.

— Ты чего? — спросила Анна Октябрину.

— Он расчет получил,— как неживая, сказала Октябрина.

— А я вам, бабоньки, гостинцев принес, — гудел Тюрин.

Постепенно небольшой стол заполнился; Здесь были и сардины в заграничных банках.

и варенье — конфитюр: тоже импортные, необычные банки; и круги колбасы; и какие-то концентраты; а среди всего этого совсем празднично высилась бутылка шампанского; и лимоны, невесть откуда и как попавшие в эти края; и бутылка спирта с кухонной надписью «питьевой»; и большой шматок сала, купленный, видимо, у добротных хозяев: видны были дольки чеснока, натыканные в него, и наспех ножом резанный край.

— Вот,— как маг-кудесник, развел руки Тюрин, открывая перед ними все это богатство.— Сейчас печку вздуем — и за стол, а? Он наклонился и поманил собаку:

— А это вот тебе, персональное,— кинул кусок колбасы.

— Ну, что же вы стоите? Топите печь. Что же вы?— спросил Тюрин.

Он подошел к печке и открыл дверцу:

— Чаю хочу. Или вы не рады? А это что такое? — он взял в руки деревяшки, подсыхавшие на приступочке.

— Это мое,— сказала Анна, подойдя.— Не сожгите.

— Художничаешь, значит? А дрова есть? Зазвенел будильник. Октябрина очнулась, но Анна ее предупредила:

— Я схожу, топи-ка печь...

— А где топор-то? — спросил Тюрин.

●

С площадки, записывая показания термометров, Анна слышала, как Тюрин колол дрова у дома. Она присела на стремянку, собравшись в комочек, и, отрешившись, долго глядела на свой дом, на черный дымок над крышей и лишь плотнее куталась от холода.

Так сидела она, пока Тюрин с крыльца не закричал:

— Эй, королевна, все готово. Прошу!

Когда Анна вошла в избу, она увидела стол во всем его праздничном великолепии, и Тюрина во главе стола, и слегка повеселевшую, но все еще скованную Октябрину, прибиравшую волосы у зеркальца.

Тюрин подмигнул Анне заговорщически. Она улыбнулась, прониклась его веселостью и тоже подмигнула ему. Стол очаровал ее, и Анна стала пробовать то и другое по кусочку.

Но подошла суровая Октябрина, молча села рядом с Тюриным — и за столом воцарилась неловкость.

— Ты больна? — спросил Тюрин.

Октябрина в ответ пожала плечами.

— Холодно у нас, наверно, остыла,— сказала Анна.

— Так вот же,— сказал Тюрин и стал откупоривать спирт.

— Хочу шампанского,— сказала Октябрина.

Тюрин отставил спирт и быстро, бесшумно открыл шампанское.

— Ой, а я хотела, чтоб с выстрелом,— сказала Анна.

— Ничего, нам и так сойдет, по-будничному,— сказала Октябрина, и опять почувствовалась все та же неловкость. Тюрин наполнил кружки.

— Давайте выпьем скорее, а? — сказала Анна.

— Выпьем за то, что теперь есть на что строить дом,— сказал Тюрин.

— Выпьем,— сказала Анна и протянула кружку, чтобы чокнуться.

Тюрин улыбнулся ей, а Октябрина даже вина не допила.

— Ой, в нос ударило, как лимонад, — скривилась Анна, но потом увидела, что Тюрин тревожно смотрит на Октябрину и никто ничего не ест, крикнула:

— Давайте еще выпьем!

— За что? — спросил Тюрин.

— За любовь,— сказала Анна.

— За это дело надо чего покрепче. Хочешь «белого медведя»?

— А что это?

Тюрин откупорил спирт и разбавил его шампанским.

— Не спаивай ребенка,— сказала Октябрина.

— Хочу «белого медведя»!—заявила Анна.

— Тюрин, налей всем,— сказала Октябрина.

Анна встала с кружкой в руках, сделала знак рукой, чтобы ее слушали.

— Хочу выпить за любовь — вообще и в частности. Это великое чувство. Оно поднимает человека и дает ему силу, чтобы жить. Прекрасно жить, с мечтой. Я так... Я так за вас рада,— Анне не хватило воздуха, чтобы продолжать. Она увидела, как Тюрин молча поднял свою кружку, и залпом выпила свою. Села она совершенно оглушенная и стала кормить собаку колбасой, потом отвлеклась и увидела, что Тюрин взял руку Октябрины в свою и что-то шепчет ей на ухо, а та слушает его с неподвижным лицом.

— А еще,— сказала Анна,— я хочу выпить за вас. Налейте мне, Тюрин, я желаю вам счастья.

Тюрин потянулся за бутылкой, но Октябрина остановила его.

— Ты давай себе отчет. Или ты уже тово?— сказала она Анне.

— Ничего я не тово,— ответила упрямо Анна, взяла кружку и подняла над столом:— Горько!

Октябрина и Тюрин переглянулись.

— Горько! — крикнула Анна требовательно и повторяла настойчиво, постукивая кружкой по столу: — Горько! Горь-ко! Горько! Тюрин потянулся к Октябрине, обнял ее и поцеловал.

Когда Анна отняла кружку от губ, то увидела, что Октябрина и Тюрин, забыв о ней, все еще обнимают друг друга, и захлопала в ладоши довольная. И в это время потолок поплыл на нее.

— Ну вот,— сказала Октябрина.— Так я и думала...

— Нет, это я знаю, о чем ты думаешь. И вы, Тюрин. Все я знаю. И сейчас вам скажу,— Анна провела рукой по лицу, как бы снимая паутинку.— Я хочу вам предложить одно дело. Стойте. Слушайте.

— Напоил девку, не стыдно? — сказала Октябрина Тюрину.

Анна закрыла глаза, чтобы собраться с мыслями, и, открыв, деловито сказала:

— Вы не думайте, что я что-нибудь, вы уезжайте. Я не маленькая, справлюсь. Тут и работы-то пустяки. А вы ведь любите! Уезжайте. Хоть сейчас, а?.. Прошу, езжайте, а?..

— Напоил,— сокрушенно сказала Октябрина Тюрину, тот виновато развел руками.

— Ведь я не что-нибудь... Я вам счастья... желаю. Очень хочу... Очень хочу! Ведь человек создан для счастья, как рыба... н-нет, птица для полета... Да, для полета. Ведь любовь — это... это...— Анна не договорила и, не в силах совладать с собой, прислонилась к широкой Октябрининой груди и закрыла глаза.

— Беда! Давай на кровать. Вот ведь...— Октябрина подхватила Анну и с помощью Тюрина отнесла на кровать.

Анна открыла глаза и совершенно счастливо улыбнулась.

— Пить,— прошептала она.

Но когда Тюрин поднес ей кружку воды, Анна уже спала беспробудно.

...Ночью Анна все-таки проснулась от жажды и встала, чтобы напиться.

За занавеской слышались голоса.

— Дом уже мать присмотрела, и просят недорого...

— Опять ты? Который раз...— сказала Октябрина.

— А тут я недели не выдержу, ты же меня знаешь, я и так три года...

— Она же так, спьяну сболтнула, Вася, а ты пользуешься. Ребенок ведь...

— Ребенка могут и пожалеть. А потом ведь она — всерьез...

— Ей же за это трудовую испортят, им ведь это просто. А я... я, Вася, без тебя тут совсем... изведусь...

— Ну вот, снова ты...

— Обними меня...

Анна склонилась над ведром и стала пить, громко чмокая.

— Проснулась, что ли? — спросил Тюрин, и они замолчали.

— Собака, — сказала Октябрина. — Тише. Нет, собака.

Анна удовлетворенно улыбнулась и еще осторожнее пошла к своей кровати.

●

Утром Анна проснулась с головной болью. Растирая лоб и виски, села на кровати и увидела на одеяле записку и охотничий нож Тюрина.

Еще ничего не понимая, прочла вслух: «Спасибо и прости. От счастья не отказываются... Если что, всегда приму. Октябрина».

А пониже остреньким почерком: «Инструмент — от меня на память. Не тушуйся, и все будет в полном порядке. Т.».

Анна вскочила и, как была в ночной рубашке, выбежала на крыльцо.

От крыльца к лесу шли две ровные лыжни, а рядом с ними пролегла петлистая ниточка собачьих следов.

— Ну а ты-то почему? — сказала Анна и бросилась в избу.

Она лихорадочно стала одеваться и уже натянула шапку, но, видимо, поняла, что спохватилась слишком поздно, и как стояла, так и села посреди избы. Задумалась.

Все осталось, как было. Только рамка с фотографиями Октябрины исчезла.

— Все правильно, но что же делать-то?

Она присела к столу.

И тут вдруг на нее напал аппетит. Она налила в самую большую кружку чаю и стала есть все подряд, механически двигая челюстями, а когда уже не могла больше есть, к ней снова пришли прежние мысли.

— Что же делать?

Она разозлилась на себя — схватила с печки ведро с водой и вылила на пол. Быстро разулась и стала мыть пол. Схватила дареный нож — ожесточенно принялась скрести щелястые половицы и молча, молча, не жалея коленок и рук, ползала по мокрому полу и терла его, терла, закусив губу от напряжения. И чтобы не расплакаться.

Что-то остановило ее. Прислушалась — за дверью кто-то скулил.

Анна распахнула дверь и еще на пороге обняла свою собаку. Как одержимая, закружилась с ней по комнате, целуя пса и уже не в силах сдержать слезы. А потом вдруг поставила совершенно ошалевшего Рекса на стол и принялась кормить, приговаривая:

— Ну, вот это... и это вот... ну, пожалуйста... ешь, ешь!

Собака стала есть, торопясь, видно, была очень голодна. Анна глядела на нее и плакала, не вытирая слез, а потом взяла с собой на кровать и там кормила и гладила, пока не задремала снова.

...На улице было совсем светло. Она пробежала по тропинке к будкам с термометрами и быстро, играючи, провела положенный цикл наблюдений, все время напевая. Холод заставлял греть пальцы, а на ресницы намерзали льдышки. Когда Анна обирала их, то карандаш держала во рту.

И обратно она бежала вприпрыжку, все с той же песенкой на губах.

— Рекс!

Собака выползла из-под кровати и завиляла хвостом.

— Тебе здесь уютно? Нет? И мне... А ну-ка... Анна решительно переставила тумбочку, лавку и кровати — и комната обрела какой-то осмысленный вид, по крайней мере, Анне показалось, что именно так ей более всего подходит.

Внимание ее привлекла кипа старых журналов на полке, что была повыше занавески. Анна влезла на тумбочку, приподнялась на цыпочках, но едва доставала кончиками пальцев до полки. Тогда она стала подпрыгивать, рискуя сорваться. Журналы посыпались ей на голову и разлетелись по полу. Она поглядела на стену, где остались следы от фотографий Октябрины, и ее осенило.

Анна схватила ножницы со стола и села прямо на пол.

— Погоди,— говорила она собаке, отталкивая ее.

Роясь в журналах, она вырезала несколько фотографий и сложила их стопкой на полу.

— Ну, теперь можно.

На стенах были развешаны фотографии — большие и мелкие, все вперемешку. Геологи, альпинисты, негры.

Одно их объединяло — они были сняты в движении. Шагали по горам, поднимались по леднику, двигались караваном по голой пустыне, прорубали длинными ножами дорогу в зарослях бамбука, несли рюкзаки, ружья, какие-то шесты и приборы — все они шли и шли куда-то.

Анна запела:

— «Держись, геолог, крепись, геолог, ты солнцу и ветру брат»...—И уже совсем тихо добавила:— Живут же и на полюсе...

Собака повиляла хвостом, прося, видимо, подачки, и заскулила.

— Есть хочешь? Пить? Ах, пить...

Пить... Анна стала искать, где бы напиться, но ни воды в ведре, ни чаю в чайнике не нашла. И стала одеваться.

●

Впрягшись в лямку, Анна шла к реке, увязая в сугробах.

После нее на снегу оставался глубокий след, похожий на след ползущего человека.

Анна уже порядком устала, когда добралась до берега. Встав на краю склона, увидела далеко вдали дом — едва заметный за снегами, а внизу заснеженную реку. Склон был такой ровный и гладкий, что комья снега, которые она столкнула ногой, покатились по легкому насту, как маленькие шарики, не рассыпаясь.

Не без труда удалось ей погрузить на сани брусок льда, точно такой же, какой везли они с Октябриной. Взявшись за веревку, она увидела крутой подъем и высоко-высоко кромку берега — и решительно двинулась в обратный путь.

Упав, она приноравливалась к несчастливому месту и преодолевала его, чтобы упасть на следующем шагу. Веревку она не выпускала. Снег залепил ей глаза, а руки были заняты. Она не открывала глаз, а так и вставала, вся в снегу, и шла, шла дальше вверх.

Постепенно льдина, чудом держащаяся на санях, сползла к самому краю, и когда Анна упала последний раз — уже на ровном месте,— льдина соскользнула и покатилась вниз, к самому началу подъема.

Анна заплакала, сидя в снегу, утирая слезы вместе со снегом. И ударом ноги столкнула сани вниз.

— Не хочу! Не могу,— бормотала она сквозь слезы.

И замолчала, прислушиваясь, подняла голову.

В морозном небе самолет прочерчивал свой след — от горизонта в зенит. Анна торопливо вытерла остатки слез и посерьезнела.

Самолет пропал из глаз.

Анна оглянулась на далекую метеомачту и вскочила на ноги, чтобы лучше следить за самолетом.

А его все не было, не было.

— Эй, ты чего? — крикнула Анна в небо и поманила самолет рукой. Но тот долго еще не появлялся из облаков, а когда вынырнул наконец, Анна поймала себя на том, что машет ему и улыбается. Потом она увидела санки далеко внизу, след своего подъема

в гору. Подобрав подол шубы, Анна села и, помогая ногами, покатилась вниз.

Если бы она могла наблюдать за собой со стороны, то увидела бы прежде всего белый берег, белое поле, почти белый вдали лес, темные кубики строений у леса, а по этому бесконечно широкому белому полю движущуюся маленькую черную точку. Двинется, пройдет немного и остановится, переведет дух — и дальше, неуклонно, неостановимо.

●

В избе было так тихо, что отчетливо слышалось, как таял лед на плите: в глубине ведра звонко шлепались в воду верхние капли. Кап-кап, кап-кап, потом вдруг, будто спохватившись,— кап-кап-кап...

Анна лежала на кровати, как была одета, даже валенки не сняла. На дворе смеркалось.

Собака заскулила.

Анна поежилась и плотнее запахнулась.

— А вот где дров брать? Не знаешь? И я.

Поглядывая на часы, Анна села у рации и стала настраиваться на прием.

Рация замигала глазком, в ушах у Анны загудело, заверещало, ворвались какие-то служебные переговоры. Анна попробовала обогреть пальцы у лампочки, но та не грела, и Анна, спрятав руки в рукава, сказала:

— Земля! Я Скала. Прием!

— Скала, я Земля, я Земля... Прием,— ответили ей.

Анна ободрилась и, придав лицу официальное выражение, стала рапортовать.

Анна назвала ряд цифр, повторяя некоторые из них, потом, на секунду задумавшись, сказала:

— Земля, скажите новости. Новости скажите. Прием.

— Все в полном порядке. Чего тебе? Что тебя интересует? Прием.

— Ну, вообще. Прием.

— Но что конкретно-то? Нету времени ждать, Скала. Работа, понимаешь? Привет Октябрине. Сеанс окончен.

Анна выключила рацию и смотрела, как остывает глазок индикатора, потом пошла и снова легла на кровать. И снова услышала, как тает лед.

Капли теперь звенели иначе — падали чаще, всплески были звонче.

— Тебе не холодно? Иди сюда.

Собака вспрыгнула к ней и устроилась рядом.

Анна погладила пса, устраиваясь поудобнее на подушке, но капли не давали забыться. Анна вскочила и, схватив с вешалки все, что было, стала укрывать себя и собаку, стараясь поплотнее закрыть голову и уши, чтобы не слышать, не слышать, как тает этот лед.

●

А на следующий день она снова вышла с санями, но пошла не прямо к реке, а чуть наискось, срезая по целине путь,— тоже к берегу, и опять утопая в сугробах и падая от потери равновесия, а там, где снег был очень глубок,— подгребая руками, как входят купальщики в реку.

Дрова она колола около дома. Они были суковатые, крепкие, и колун, который она едва поднимала, не только не раскалывал чурку, а и вообще отскакивал, как от резины. Анна присмотрелась и заметила, что бьет посередке, и ударила с краю чурки. Колун наконец вонзился в дерево, но неглубоко. Оставив его так, Анна пошла в избу и нашла другой топор, плотничий, и стала бить по колуну.

И долго еще было слышно: тук да тук, тук да тук — размеренно, упрямо, как дятел стучит, только не так быстро.

●

И если бы Анна могла видеть свою работу со стороны, то она увидела бы, как под чередующийся перестук топоров и перезвон ка-

пель в ведре со льдом две тропы — к реке и поленнице — становятся все глубже, все накатанней и превращаются почти в дороги с высокими снеговыми бортами и что уже к звону капель дома примешивается звон капелек по бортам этих дорог в снегу — на первых, почти незаметных, но уже вполне весенних проталинах.

●

Анна вписала в ведомость последние цифры наблюдений и придвинула к себе заветную тетрадь. На ученической обложке была строгая надпись: «Дневник жизни А. Семеновой».

Анна открыла тетрадь и молча перечитала записи.

«19 апреля. Стала жить.

22 апреля. Видала снегиря.

27 апреля. Опоздала на связь. Проспала из-за будильника».

Анна на пальцах подсчитала, какое сегодня число. Определила и удивилась. Задумалась, но число все-таки записала: «1 мая...» Она встала и прошлась по комнате.

— «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля»,— запела Анна и полезла в чемодан. Там, далеко внизу, нашла она старый свой пионерский галстук и сказала собаке: — Пошли-ка...

В сенях она отыскала старое удилище.

— Чем мы хуже других? Ничем... — бормотала она, привязывая галстук.

Вокруг дома, по свежим проталинам и лужам, не жалея сапог, с высоко поднятой головой, Анна шла, как идут на демонстрации — то вольно и безнадзорно, как где-нибудь в переулках, то подтягиваясь и печатая шаг, как идут перед вождями у самой трибуны. На плече ее покачивалось удилище с ленточкой флага на гибкой макушке.

Анна пела майские песни, перескакивала с мотива на мотив, с куплета на куплет и если не знала слов — пела без слов.

За ней, стараясь не замочить лапы, шла собака. Следы быстро наполнялись водой.

Все трубы и фанфары мира гремели в ее ушах — когда она шла, но когда остановилась — то услышала только тайгу, ровный шум дальних деревьев.

— Весна,— сказала Анна и понюхала ветер.— Неужели скоро весна?..

●

Она проснулась оттого, что капля упала ей на лицо. Упала вторая.

— Этого еще не хватало...

С лопатой и веревкой вскарабкалась она на крышу. Каждую минуту рискуя сорваться, стала сбрасывать с крыши снег.

Сидя на коньке, она впервые увидела окрестность: поворот реки, дальние и близкие сопки, поросшие лесом, и свои тропы — к метеостанции, к реке, к поленнице,—и хорошо видного на потемневшем уже снегу Рекса, который бегал внизу.

Над ней пролетел маленький почтовый «ЯК». Она подняла голову на его стрекот и загляделась.

— Ну, сядь, сядь,— попросила она.

Но самолет только покачал крыльями, пролетая дальше.

Анна сорвала шапку с головы, вскочила и замахала ему вслед.

Самолет еще раз покачал крыльями.

— Привет,— сказала Анна удовлетворенно.

Когда она спустилась на крышу пристройки, то увидела дверь на чердак и, заинтересовавшись, открыла ее.

На чердаке было полутемно и пусто. Висели под крышей неизвестно кем и когда связанные березовые веники. И медвежья шкура. Шкуры валялись и на полу, и когда Анна толкнула их ногой, посыпались шерсть, труха.

Но медвежья еще сохранилась, и Анна сняла ее и, ссохшуюся, стоящую колом, едва протолкнула в чердачную дверцу и сбросила с крыши.

Дома расстилала ее, расстилала — никак не могла расстелить. Тогда прибила гвоздями к полу.

— Рекс! Где ты? Ты чего? Он же не живой. Иди сюда. Ну, иди же,— уговаривала Анна пса, забившегося в угол и онемевшего от страха.— Иди, видишь, я же не боюсь.

●

Однажды вечером Анна сидела на корточках около горящей плиты и подбрасывала поленья в огонь. При неровном свете она попробовала разглядеть мозоли на руках. Ладони болели, она то и дело помахивала руками и дула на них.

Наложив дров до того, что огонь почти погас, она пошла к рации.

— Скала! Скала. Я Земля! Прием!

— Скала слушает. Прием!— сказала Анна.

— Ну, как жизнь? Прием!

— Ничего. Давай записывай...— Анна привычно продиктовала ряд цифр. — Алло, Земля, ну как там у вас? Что новенького?

— Да что, Скала... Ну, так все, по-старому... Курсы вот открылись... повышения квалификации. Многие рады, а то техника поступает, трудно с ней. Ну, что еще? Да, недавно суд был. Товарищеский. Онищенко знаешь? С Большаковки, знаешь? Ну, в общем он уехал втихую. Дисквалифицировали на три года. Плакал он, Онищенко-то, мне даже его жалко стало. Вот. Как у тебя-то? Здоровье-то как? Прием.

— Ничего здоровье, — ответила Анна.— Земля, расскажи еще что-нибудь. Прием.

— Да что говорить-то? Да, а что твоей сменщицы-то не слышно? Все ты да ты передачи ведешь... Любишь поговорить-то, любишь, а?

— Люблю,— поспешно ответила Анна.— Спасибо. Сеанс окончен.— Выключила рацию, медленно встала и пошла к печке. Полено было суковатое, никак не лезло в топку. Анна едва его туда затолкала и занозила руку. Долго потом в мерцающем свете печи вынимала занозу, а когда вынула, все так же задумчиво и отрешенно глядела в огонь, держа больной палец во рту, как все дети.

●

Большие цинковые ведра покачивались и скрипели на ходу. Анна шла к реке по вытаявшей из-под снега, но еще не просохшей земле, где трава только-только показала свои робкие пальцы.

Что-то привлекло ее внимание, она остановилась. Ведра перестали скрипеть — и Анна явственно услышала шорох и треск со стороны реки.

Прихватив ведра, она побежала к реке и, когда выбежала на берег, увидела уже почти чистую ото льда реку.

Издалека разглядела она большую льдину, которую течение прибивало к берегу, а на льдине металась какая-то черная точка.

— Эй,— закричала Анна,— сюда, сюда, сюда!

Льдина, кружась, приближалась, и вот уже можно было разглядеть козленка, неизвестно как оказавшегося там.

Увидев человека и собаку, козленок отошел на другой конец льдины и, чуть не оборвавшись в воду, стоял там, дрожа от напряжения.

— Ты чего? — уже совсем тихо сказала Анна, видя, что льдина проплывает мимо, даже не коснувшись берега. Она сбежала вниз, поближе к воде, но козленок, не шелохнувшись, смотрел на нее невидящими от страха глазами, обреченный плыть дальше, пока течение не прибьет льдину к отмели.

Эта встреча так потрясла Анну, что нескоро она набрала воды.

Глядя вслед уплывшей льдине, остановилась только где-то на середине подъема, когда ноги заскользили на обнажившейся глине, и она чуть не упала.

Вдруг оказалось, что дальше идти очень трудно: ноги разъезжались, ведра, выведен-

ные из равновесия неловкими движениями, раскачивались, вода плескалась из них, и наконец на политом невольно склоне Анна упала — одно ведро окатило ее водой, а другое, что было сзади, полетело вниз и плюхнулось в воду у берега.

Анна встала, отряхнулась и, сполоснув ведра, снова набрала воды и двинулась вверх.

Наверху она отдышалась и, оглядевшись, увидела того самого «оленя», которого оставляла зимой гордо стоящим в сугробе. Теперь он лежал на боку, забрызганный грязью от недавних дождей.

Анна подняла его, отерла и поставила снова — на то же самое место.

●

Лето наступило незаметно. Однажды утром Анна записала в блокнот последние цифры у термометров и, перепрыгнув через ограду, пошла прямо по полю, выискивая дикий лук. На сапогах, мокрых от утренней росы, налипла трава.

Так, с пучком лука в руках, она и вошла в избу.

— Рекс! Сейчас, сейчас все будет...

Она сняла с плиты кастрюлю, поставила на стол посуду, соль. Сама села, стала есть макароны, макая пучок лука в соль.

Собака подошла и грустно поглядела на Анну.

— Где же я тебе мяса возьму?

Анна побрела к стене, где висело ружье, решилась, сняла его и, с трудом открыв замок, заглянула в ствол — пыльный.

●

В больших сапогах, перепоясанная патронташем, с ружьем, бьющим ее по ногам, с Рексом на сворке шла она по лесу, напряженно приглядываясь к следам на траве, прислушиваясь к шорохам.

Вдалеке хрустнула ветка, Анна остановилась и сняла свою двустволку с плеча. Взяв ружье наизготовку, пошла дальше, вся обратившись в глаза и слух.

Прямо над головой ее раздался стук — она даже присела от неожиданности. Подняла голову и увидела, что это дятел. Не обращая на нее никакого внимания, он высоко-высоко, на сухой вершине дерева, делал свое дневное дело.

Так продвигались они в самую глубь, пока Анна не заметила, что дятел куда-то исчез, а она идет одна среди плотного леса, а за нею плетется Рекс, тревожно оглядываясь.

Анна переломила ружье и села на землю, вынула из кармана журнал, расправила его и стала сверяться, правильно ли она заряжает. Вынула патроны из патронташа.

— Это на птицу, это на мелкого...— и, еще раз поглядев на лес, внезапно приблизившийся к ней со всех сторон, зарядила оба ствола пулями.

— Не бойся. Идем.

Собака, что-то учуяв, потянула Анну за собой и так рвалась вперед, что Анна едва поспевала. Кусты цеплялись за одежду, ветки били по лицу, и Анна чуть не потеряла ружье, когда они выскочили на поляну. Анна остановилась изумленная: перед нею был прошлогодний лагерь геологов. Еще целыми стояли каркасы от палаток. А посреди табора торчал грубо срубленный стол с лавками. На столе остались банки из-под консервов — было похоже, что люди сейчас вернутся.

Она присела к столу и, очищая его от прошлогодней хвои и опавших веток, увидела глубоко врезанные в столешницу слова: Вера + Андрей = Любовь!!!

Лес шумел глухо, ровно, и как Анна ни старалась представить себе, кто были эти люди, жившие здесь и, видимо, любившие друг друга, ничего не получалось. Надо было уходить.

— Да, а где же дом-то наш?— вспомнила она, встала спиной к солнцу, раскинула руки и определила стороны света. Она потя-

нула собаку, но Рекс заупрямился и нехотя, скуля и упираясь, пошел за ней. Она чуть не волокла его, подходя через перелесок к очередной поляне.

То, что она увидела там, приковало ее к месту. На поляне — совершенно один!— играл медвежонок.

Анна загляделась на него и не почувствовала, как Рекс выскользнул у нее из рук.

— А медведица?— сказала Анна вслух и только тогда испугалась.

Забыв, что у нее в руках ружье, она понеслась сломя голову домой, не видя, что медвежонок, тоже смертельно напуганный, побежал с поляны в чащу и залез на дерево.

Лишь когда она, продираясь сквозь кусты, вырвалась на опушку леса, то разглядела впереди Рекса и прибавила шагу.

Они ворвались в избу. Анна машинально заперла дверь. Рекс забился в угол. Анна села с ним рядом.

Рекс вспрыгнул к ней на колени. Одной рукой поглаживая собаку, чтобы и ее успокоить и самой приободриться, Анна ждала самого страшного. Время от времени она прицеливалась, брала на мушку то ручку двери, то притолоку. И не заметила, как уснула. Уснула — в углу, с ружьем на коленях.

●

Дождь шел такой, что невозможно было разглядеть не только избу, но и ближнюю ограду метеоплощадки.

Анна, вынув блокнот на секунду, попыталась записать показания термометров, но вода мешала. Она давно уже промокла до нитки в своем мешке, по-деревенски наброшенном на голову.

Скользя на мокрой траве, еле различимая в дожде, побежала она к избе, оставляя на земле легкие, непрочные следы.

Посреди комнаты — чуть ли не по всему полу — стояли ведра, тазы, миски, пустые консервные банки, кастрюли — в них с потолка бежала вода, и в каждую посудину капли падали со своим отдельным звуком, а за стенами ровно гудел дождь.

Рекс спал в единственном сухом углу — на кровати.

Анна разделась, побросав мокрое белье на веревку, что была протянута через всю комнату, и машинально подошла к зеркалу.

Также машинально отряхнула ребром ладони лишние капли с плеч и груди, как после купанья, и отжала мокрые волосы. Закрыв глаза, отвела волосы на затылок, отерла лицо ладонями; открыла глаза — и, изумленная, почти испуганная, увидела себя в зеркале совершенно новой, небывалой — взрослой.

— Боже мой,— сказала Анна и, все еще удивленная, снова провела ладонями по груди и плечам, но теперь уже с нежностью и любопытством.

Отвлек ее от зеркала новый звук: это капало с мокрой одежды на веревке.

Анна накинула халатик, но, вспомнив что-то очень важное, подошла к рации и, все еще встревоженная, склонилась над дневником. Там на чистой странице были написаны число и месяц, обведенные двумя жирными кругами.

— Вот и день рождения,— сказала сама себе Анна, обводя дату третьей чертой.

— День рождения, день рождения,— все повторяла она, шагая по комнате.—Ты хоть не спи,— сказала она собаке, но та лишь подняла голову и снова свернулась калачиком.

Анна собрала на стол и села.

— Рекс, иди отметим, что ли... Не хочешь? А я хочу! Хочу!

Она принесла с тумбочки на стол букет полевых цветов, расставила приборы для гостей. Для этого ей пришлось освобождать от воды стоящие на полу тарелки.

— Рекс, принимай гостей!

Но собака даже не подняла голову.

— Входите, дорогие гости, входите, — говорила Анна, увлекаясь новой игрой.— Рассаживайтесь. Ой, сколько подарков. Спа-

сибо! Я так рада, что не забыли меня. Извините, что здесь не прибрано, знаете, все некогда, все работа. Да вы проходите, я сейчас.

Анна скрылась за занавеску, чтобы переодеться, и вышла в туфлях на высоком каблуке, в светлом платье и даже волосы успела уложить.

— Прошу к столу, Рекс!— Анна взяла его на руки и принесла, усадила на стул. Но он и на стуле все старался улечься поудобнее.

— Вы извините его, очень он тут скучает...— сказала она невидимым гостям. И продолжала игру:— А, это вы мне цветы принесли? Спасибо... Я догадалась, вы летчик? Ах, с того почтового. Так это вы мне крыльями машете? Да, конечно. Только я поставлю что-нибудь любимое...

Анна встала, завела воображаемый патефон и закружилась по комнате с воображаемым партнером, лавируя между ведрами и прочими посудинами.

— Нет, не замужем,— отвечала Анна на вопросы невидимого кавалера.— Нет, и жениха нет. Нет, и не по комсомольской путевке. А вы так хорошо танцуете...

Она даже закрыла глаза от удовольствия.

Собака, спрыгнув со стула, залаяла перед дверью. Анна, мгновенно вернувшись из воображаемого мира в реальный, бросилась открывать.

Но на крыльце никого не оказалось.

Собака тявкнула раз-другой, поняла, что подняла тревогу зря, и пошла обратно в дом.

Анна поглядела на небо, оно после дождя все еще оставалось серым и неприглядным. Высоко, невидимый, прогудел реактивный самолет.

●

Анна в легком сарафане размешивала известку около ограды, собираясь белить. Ведро стояло прямо посреди ромашек. Светило полное солнце, и Анна, как обычно, напевала что-то бодрое.

— Рекс!

Собака не отозвалась.

— Рекс, ты где? Опять!— в сердцах сказала она и пошла к лесу.

На опушке леса она увидела много разрытых мышиных нор, а неподалеку — Рекса. Забыв обо всем на свете, он раскапывал нору и повизгивал от волнения.

Анна подошла и села рядом с ним.

— Рекс! Тебя ведь и съесть могут. Волки.

Собака поглядела на нее, как на пустое место.

— Тебе свои дела важнее... Пойдем!

Собака не обращала на нее внимания.

Анна схватила собаку за ошейник и потащила домой.

Послышался звук самолета.

Анна увидела, как над долиной реки, от одного берега до другого, странно летал самолет.

Анна не знала, как делается аэромагнитная съемка местности, и ей показалось, что самолет терпит бедствие.

— Давай, садись, тут же ровно!— закричала Анна и во весь дух помчалась навстречу самолету.

Она размахивала руками, кричала, прыгала и сверху пилоту, наверное, была видна, как маленькая светлая точка.

Самолет сбросил вымпел, и она помчалась туда, пытаясь еще на лету схватить его, маленький, белый, как спелый одуванчик.

Развернула записку и прочла: «Не мешай работать. Привет родителям!» Это разгневало ее, и она погрозила кулаком улетающему самолету.

●

А еще через несколько дней снова Анна сидела у рации.

— Все, Земля, все. Может, поговорим, а? Поговори со мной, Земля... Прием.

— Пять минут довольно?— ответили ей.— Что бы тебе рассказать? Да, тут к нам артисты

приезжали. Ну, там все так себе, один клоун ничего. Огонь глотал. А сам старик-старик. Слушаешь? Прием!

— Слушаю!— сказала Анна.— Совсем забыла, почта мне есть? Пусть бы сбрасывали. Попросите летчиков, что им стоит! Ну, дальше рассказывай. Прием!

— Алло, Скала, как у тебя-то, ничего? Да, слушай, давно я что-то твою напарницу не слыхала. Что с ней? Позови на минутку Октябрину-то, у меня дело к ней...

Анна замерла, не зная, что сказать. Потом все-таки ответила:

— Алло, Земля, не знаю я. Она вышла куда-то. За грибами, кажется.

— Скала, а ты не врешь, а?

— Н-нет... может, ей передать что? Я передам. Прием.

— Да нет, я так... Ну, сеанс окончен. Привет.

Анна выключила рацию и задумалась.

●

По реке плыли первые осыпавшиеся листья. На берегу, где от зимней поленницы осталось несколько чурок, Анна села, привязав собаку у куста.

У самой воды протянулась песчаная отмель, перед отмелью был небольшой прижим, где течение с силой ударяло в отвесную скалу, перед тем как вырваться на прямую.

На стрежне показались два бревна. Видимо, с далеких лесосплавных делян они попали в этот неглавный рукав реки. Анна забрела в реку, холодная вода сводила ноги.

Первое бревно пронеслось мимо, и Анна не смогла его ухватить. Но второе чуть было не сбило ее с ног, и Анна немало с ним повозилась, прежде чем обвязала его веревкой и зачалила к кустам. Мокрая, усталая, оглядела она реку, нет ли еще бревен, и поднялась наверх.

Рекса не было: около куста болталась перекушенная веревка.

Она сразу охрипла от крика и, лишь отойдя далеко от березовой рощи, увидела свежеразрытые норы. Анна остановилась в нерешительности, думая, не вернуться ли обратно, когда что-то привлекло ее внимание.

Пройдя немного в сторону, она спугнула ворону и в мятой траве увидела... ошейник своей собаки и остатки белой шерсти на кустах шиповника. Дунул ветер, и клок собачьей шерсти поплыл в воздухе.

— Эх, ты,— сказала она и почему-то не заплакала, но обняла подвернувшуюся березку, прислонилась к ней щекой и закрыла глаза. Пошла домой, но не дошла — повалилась в траву.

Она лежала ничком на траве, уже увядающей, усыпанной опавшими листьями, и плечи ее, и спина, и ноги, и локти — все содрогалось от рыданий. Успокоилась она нескоро и когда подняла опухшее от слез лицо, то первое, что она увидела, был куст голубики.

Машинально сорвала одну ягоду, другую, потом встала на четвереньки и поползла к другому кусту — подальше.

...А потом она снова выкатывала бревна на отмель. Укрепляла, пыталась пилить.

Из-за поворота реки показался плотик — два бревна с сидьбой. Такими плотами пользуются таежники, чтобы сплавиться налегке. Направляемый редкими взмахами весла, плот вырвался на стрежень и незаметно для Анны приблизился.

На плоту сидел человек в геологической куртке. Сапоги и рюкзак стояли перед ним. Когда плотик со скрипом ткнулся в берег, Анна обернулась. Она от неожиданности и слов не нашла.

— Так,— сказал геолог.— Пилим?

— Здравствуйте,— ответила Анна.

— Заставляют?

— Надо,— сказала Анна.

Геолог встал, подтянул плотик и подошел к Анне. В его движениях чувствовалась при-

нужденная солидность, говорить он старался веско, как бывалый человек.

— Ну-ка,— сказал он, беря пилу за другую ручку.

Когда они пилили, невольно приглядывались друг к другу, и Анна с трудом выдерживала темп, предложенный этим странным парнем. Подконец она все-таки устала и села на чурку, тяжело дыша.

— Что такая мрачная?— спросил геолог.

Анна пожала плечами, отвернулась к реке.

Геолог щелкнул пальцами, чтобы привлечь ее внимание, а когда она поглядела на него, зажужжал, подражая оводу, и вдруг преобразился.

Анна явственно увидела, как несуществующий овод влетел ему в рукав и как полз под рубашкой по руке, по плечу, как человек пытался его поймать, пока овод не вылетел из другого рукава.

Анна расхохоталась. Геолог тоже, но вдруг стал серьезным и протянул руку.

— Игорь,— сказал он.

Анна встала и также серьезно пожала ему руку, назвавшись.

— Может, устали с дороги? Чаю хотите?

— Хочу,— сказал Игорь.— И умыться бы...

— Пойдемте,— сказала Анна и пошла впереди.

Наверху Игорь окликнул ее:

— Поглядите, чудо какое!— и присел на корточки около фигурки оленя среди светлой осенней травы.

— Пусть стоит,— сказала Анна.

●

Пока она гремела на плите посудой, накрывала на стол, Игорь побрился в углу у зеркала, и когда повернулся к Анне, она увидела, что он совсем еще мальчишка.

— Умоетесь?

— С удовольствием,— ответил он.

Анна вынесла на улицу ведро и ковшик. Игорь засучил рукава.

— Нет, снимайте, задубело все,— и потрогала его видавшую виды робу.

— Привык.

— Я чистое дам, ладно?

— Спасибо.

Игорь быстро умылся, и это сблизило их, так уж легко все получилось и просто.

Анна вынесла ему на выбор кофту и тренировочную фуфайку, и они долго хохотали, глядя, как Игорь примерял то одну, то другую, а потом надел все же фуфайку, растянув ее в плечах и локтях.

— Садитесь есть.

— Давай на ты, а?— сказал Игорь.

— Садись.

Они сели друг против друга, и Игорь, окинув стол, небогатый, но все же не такой, к какому привык в тайге, набросился на еду.

Анна, подперев голову руками, глядела на него.

Игорь смутился.

— Так вот... я вообще-то геолог, то есть еще учусь. А так,— Игорь продолжал, жуя,— а так я мечтаю артистом стать. Да вот почему-то геологию выбрал. Последний курс. Отпросился по реке, чтоб не опоздать на занятия. А я проспал, плот и завернул в твою протоку. А вкусно. Сама готовишь?

— Сама.

— Спасибо. Наелся, как бог. А мы все лето на тушенке сидели: такая местность — ни души.

— А что искали-то?

— Всякое... А тут хорошо у вас: уют. Век бы жил, если бы не профессия.

— Завидую...

— Надоедает. Каждый день ходишь-ходишь — уже невмоготу, а надо... понимаешь?

— Да.

— А где старшие-то?

— Какие?

— Ну твои, с кем живешь тут?

— Нету.

— Как нету?

— Одна живу.

— Как одна? Давно?

— С апреля.

Игорь даже есть перестал от удивления:

— А у нас инструкция — одному и в маршрут нельзя. А ты...

— Так уж вышло,— сказала Анна.— Ты ешь.

— Нет, погоди, вас тут должно три-четыре человека, минимум. Почему же они тебя бросили? Тебя ведь бросили? Объясни. Куда начальство смотрит?

— Еще каши хочешь? Я принесу.

— Не надо. Так что же ты тут делаешь?

— Дрова заготовляю,— грустно сказала Анна, начиная свой рассказ.— Видишь ли, как бы тебе это правильно объяснить...

●

Анна носила колотые дрова от реки наверх, где уже обозначилась поленница.

Расколов последнюю чурку, Игорь схватил оставшиеся поленья в охапку и отнес к поленнице.

— Хватит на зиму?— спросил он, бросая дрова.

— Не знаю,— сказала Анна.

— Жаль, что пока не плывут,— сказал Игорь, и оба они посмотрели на пустую от бревен реку.

— А ты рыбу ловила здесь?

— Не умею.

Игорь порылся в кармане и нашел моток лески.

Они побежали к реке.

Видимо, рыба попалась большая, она согнула удочку и потянула Игоря. Анна помогла ему удержаться, схватившись за удилище,— и так они, увлеченные ловлей, не замечая, что руки их переплетаются, прошли по берегу, подводя рыбу к отмели. Игорь резким движением выдернул ее на берег, так что они оба упали, но тут же вскочили и побежали к рыбе.

Это был средний таймень, который прыгал на песке, стараясь вернуться в воду.

— Что же теперь делать-то?

— Есть! Есть! Есть! — завопил Игорь и, словно туземец, с восторгом исполнил вокруг рыбы ритуальный танец.

Анна сидела рядом и, глядя на Игоря, только всплескивала руками.

Домой они несли добычу по всем правилам туземной охоты — привязали к удилищу, взяли на плечи и так шли, пританцовывая и дурачась.

●

На столе осталась горка костей от рыбы. Игорь сидел на Октябрининой кровати и снимал сапоги.

Анна погасила лампу на тумбочке около своей кровати, и в избе стало совсем темно.

— Ты спишь?— спросил Игорь после некоторого молчания.

— Нет.

— Знаешь, мне вправду у тебя очень понравилось.

— Спи, завтра дальше пойдешь.

— А мне не к спеху. В общем, я решил. Помогу тебе хоть дрова заготовить, а? Река ведь не скоро станет... И вообще, учеба не волк... Ты спишь?— Игорь тихонько опустил ноги на пол, пошел, скрипнув привычной для Анны половицей.

— Ты спишь?— повторил он.

Анна закрыла глаза и услышала его дыхание где-то совсем рядом.

— Спишь?

Анна молчала, а потом услышала: так же тихо, как и пришел, Игорь отошел к своей кровати, и потом снова скрипнула половица.

Анна открыла глаза — и долго молча лежала, глядя в непроглядный ночной потолок.

●

А назавтра похолодало, и когда они вышли из дома, то увидели, что все вокруг покрыто инеем, все блестит.

Они побежали на берег. На реке показались бревна.

— Упускать нельзя,— сказал Игорь.

Как сумасшедшие, они подкатывали бревна к берегу, дружно выталкивали на песок. Течение подмывало бревна, которые норовили уплыть, их приходилось крепить заново.

Игорь и Анна устали, закоченели в воде, но все же большая часть бревен была остановлена.

Оба они торжествующе поглядели друг на друга, довольные работой. По реке, будто бы убегая от погони, уплывали вдаль два непойманных бревна.

Мокрые, Игорь и Анна стали раскладывать костер и присели около него, стуча зубами от холода.

— Простынешь. Сбегать за одеждой?

— С-сбе-гать...— еле выговорила Анна.

— А ты отожмись!— крикнул Игорь уже на бегу.

Но Анна так, видимо, замерзла, что даже не шевельнулась, только протянула руки ближе к огню.

Чуть не насильно Игорь раздел ее, побросав мокрое прямо на песок, потом подал одежду и приказал, чтобы одевалась. Стал переодеваться и сам.

Они снова взялись за пилу, и Игорь убыстрял темп:

— Давай, давай, грейся...

Анна старалась, и вскоре он снова колол дрова.

Анна носила их наверх.

Поленница росла в длину — метр за метром. С каждой новой встречей у этой поленницы они все с большим вниманием приглядывались друг к другу, но работали молча, подбадривая друг друга беглой улыбкой или жестом.

Игорь все чаще засматривался на Анну, когда она приносила новую охапку дров и, беря у нее из рук, укладывал на высоте, до которой ей не дотянуться. А когда наконец уложил последнее полено, взял ее за руки и притянул к себе.

Анна замерла, приникнув к нему, но когда он наклонился, чтобы поцеловать ее, молча, почти зло оттолкнула его и отошла.

— Ты чего?— крикнул он.

Но Анна протестующе взмахнула рукой и побежала к дому.

Игорь сделал шаг вдогонку, но Анна не остановилась. Тогда он взял в руки топор и стал колоть очередную чурку, все еще следя, как Анна подбегает к дому.

●

Он переколол все, что осталось распиленного на берегу, и оглядел берег, заваленный дровами.

— О поле, поле, кто тебя...

Бросив топор, он пошел к метеостанции и когда вошел в комнату, то увидел на столе еду. Анна сидела на постели, укутанная одеялом до подбородка.

— Уже спать?— спросил он.

Анна покачала головой.

Игорь не знал, как себя вести. Он сел к столу и пригласил Анну. Анна снова покачала головой. Игорь, не найдя ничего лучшего, чем скрыть неловкость, стал есть и за едой разговорился:

— Там вообще-то я все перерубил. Складывать не стал, пусть подсохнет. Конечно, немного пока... Но, может, в лесу сушняк порубить, а? Вот завтра порублю, а послезавтра уеду.

— Уезжай,— сказала Анна шепотом.

— Чего?— не расслышал Игорь.

— Уезжай...

— Ты что, голос потеряла, что ли? Горло?

— Ага...

Игорь встал, подошел к Анне, встревоженный, но все еще не верящий:

— Шутишь?

Анна покачала головой.

— Так что же ты молчала? Надо сразу говорить. Что я тебе, чужой, что ли! Где лекарства?

Анна показала пальцем на тумбочку. Игорь забрался в тумбочку, выволок оттуда лекарства, ругая начальство и заодно Анну, но ничего подходящего не нашел.

— Малина есть? Сушеная? Сода? Ах, молока нету...

Анна показала на дверь. Игорь кинулся в кладовку.

— Спирт есть?

— Для технических нужд,— сказала Анна, но, подумав, показала, где стоит.

Игорь быстро развел спирт, приготовил чай с малиной. Подал это все Анне. Она подчинялась ему безропотно, как врачу.

Потом он повязал ей горло шарфом, поправляя волосы, рассыпавшиеся по ее плечам, укутал покрепче одеялом и сел рядом, напряженно всматриваясь в лицо Анны. Она признательно улыбнулась ему.

— Ты, главное, не куксись. Надо веселее. Тогда быстро поправишься. Да это разве болезнь — горло... Вот у нас одного радикулит мучал. В дугу, понимаешь?

— Расскажи мне,— сказала Анна мечтательно.

— Об этом парне?

— О городе. Где живешь...

Игорь вышел на середину комнаты и, двигаясь к Анне, на ходу начал:

— Ну, Москва... Ты была в Москве?

Анна покачала головой.

— Стоп! Представь себе, что ты первый раз в Москве...

Игорь стал показывать, и Анна увидела растерявшегося в суете человека, обремененного двумя чемоданами, который вышел из поезда на московском вокзале. Его затерли, он потерял чемодан, а потом заблудился. Наконец отыскал метро, но и здесь чуть не упал на эскалаторе, потом захотел выйти из вагона, узнав, что едет не в ту сторону, и наконец вырвался на волю — пошел по улице, среди машин.

Анна смеялась, держась за горло, потом подавляла смех, потому что было больно смеяться, а потом вдруг погрустнела.

И когда Игорь стал показывать, как его герой надумал переходить улицу в неположенном месте и со своими неудобными чемоданами попал в самую гущу движения, ей стало совсем грустно, так что она чуть не заплакала даже и натянула одеяло до глаз.

Игорь почувствовал себя виноватым.

— Ты чего? Болит?— спросил он.

Анна покачала головой.

— Неинтересно, да?

— Я, наверно, тоже заблужусь,— сказала Анна шепотом и еще больше расстроилась.

— Да что ты? С тобой же я буду,— заговорил Игорь и стал поглаживать ее по плечу:— Там трудно заблудиться, на каждом углу справочное...

Анна успокоилась, и вскоре Игорь увидел, что она спит. Он прислушался, она дышала ровно, только ресницы вздрагивали во сне.

...А на следующий день он—уже один—вылавливал бревна из реки и выкатывал их на песок.

На берегу, где он работал, горел костер, вокруг него на сушилах висела сменная одежда.

Игорь пилил. Потом колол. Потом таскал поленья наверх.

В работе ему стало жарко, он разделся, работал голый до пояса — и поленница все росла.

— Все!— сказал он, входя в избу.—Все! Завтра поплыву.

— Завтра,— переспросила Анна.— Завтра, видишь ли... завтра у меня... день рождения...

— Да?—сказал Игорь.— Надо пир закатить. Тоже мне, что же ты раньше-то... молчала.

Анна виновато улыбнулась.

...Утром она проснулась и увидела прямо перед собой на тумбочке несколько веток рябины. Она даже не поверила глазам, потрогала рукой — настоящая ли. Обрадованная, она быстро встала на постели и сказала тихонько:

— Игорь.

Никто не отозвался.

— Игорь!— закричала она и бросилась к двери: ни в комнате, ни на улице Игоря не было.

Механически подобрав волосы, она вышла на площадку. Звук шагов за спиной заставил ее оторваться от термометров — она вся встрепенулась и чуть не упала, повернувшись на лесенке.

К ней подходил Игорь с ружьем за плечами:

— Понимаешь, хотел утку подстрелить: ни одной...

— Спасибо тебе...

— За что?— удивился Игорь.

— Так,— сказала Анна,— за букет.

— А-аа... Так вот, пир отменяется: продуктов нема.

— Знаешь, вон туда все утки садятся. Наверно, там озеро,— сказала Анна и показала рукой.— Туда под вечер летят...

— Надо сходить... Решено?

— Давай,— сказала Анна и счастливо улыбнулась.

●

Осторожно ступая, след в след — Игорь впереди, Анна за ним, — прошли они на взгорок и устроились за огромным выворотнем, сквозь сетку рваных корней которого просматривалось озеро.

Оно было пустынно, тихо. Темнело, становилось холоднее. Чтобы согреться, Анна поглаживала себя по плечам. Игорь заметил это и, сняв куртку, надел на нее. Вскоре он сам замерз до того, что не мог уже сдержать стук зубов. Тогда Анна предложила ему придвинуться, и они сидели под одной курткой, стараясь глядеть на озеро.

Игорь вдруг поцеловал Анну — неумело, куда-то в щеку, и она, как держала ружье со взведенными курками, так и выстрелила от неожиданности.

Огромные стаи уток поднялись из дальних камышей и с криком дали прощальный круг над ними.

...Так и не убив ни одной утки, возвращались они домой. В темном небе, среди далеких и неподвижных звезд, двигались самолетные огни. Они были ярче звезд.

— Летит и не знает, что мы тут, — сказала Анна.

Самолет помигал огнями, продолжая свой путь.

— Все понимает,— сказал Игорь.— Пойдем.

Они вошли в избу, стали накрывать на стол и сели друг против друга, как и в первый раз, но теперь уже совершенно свободные в общении.

Игорь разлил спирт по кружкам:

— Ну...

— За что? За счастье?

— Что такое счастье? За тебя.

— А потом — за тебя...

Они выпили и закусили, торопясь и гремя вилками.

— А утку завтра убьем, ладно?

— Угу,— сказала Анна с полным ртом.

— Потанцуем?— Игорь изобразил руками саксофон, загудел, смешно шлепая губами.

— Нет,—сказала Анна,— надо настоящую.

Она встала и, включив рацию, быстро поймала какую-то музыку.

Игорь галантно, как настоящий кавалер на настоящем балу, пригласил ее к танцу. Анна сделала книксен, изящно положила руку ему на плечо, и они закружились по комнате.

Она закрыла глаза от счастья, ей, видимо, казалось, что она танцует в прекрасном зале, на гладком сверкающем полу.

Музыка стала глохнуть, прерываться разрядами.

Игорь остановился.

— Ты чего?— спросила Анна, не открывая глаз.

— Батареи сели...—сказал Игорь.

Анна отошла к приборам и проверила их:

— Порядок...

Но музыки больше не было. Анна отошла к столу и налила спирт в кружки:

— Знаешь, за что?

— Чтобы не расставаться,— сказал Игорь.

Они звонко чокнулись и загляделись друг на друга, все еще держа кружки в руках.

В это время гудение в рации оборвалось, и грубый голос, подражая столичному диктору, произнес:

— Внимание! Внимание! Всем организациям и геологическим партиям, работающим на севере... Н-ского района. Экстренное сообщение. Завтра начинаются поиски с воздуха геолога Игоря Александровича Емельянова, уплывшего пять дней назад вниз по течению реки...

— Это же я,— удивился Игорь.— Я!

— Пять дней?— спросила Анна.— Неужели только пять дней?

— ...сообщать каждый час на волне...— гремела рация.

Анна глядела на Игоря широко раскрытыми глазами, будто в последний раз, а потом вдруг кинулась ему на шею и спрятала голову у него на груди, прижавшись к нему, будто уже вот сейчас его вырвут из ее рук и увезут, отнимут.

●

В темноте избы было слышно, как тикает будильник, как ветер гудит за стеной и как ровно дышит Игорь на кровати Анны за занавеской.

Анна с ночного холода прошла прямо к рации:

— Земля, я Скала. Прием!

— Алло, алло, Скала, передаю микрофон...— сказала радистка.

— Черняк говорит,— послышался раздраженный голос.— Ты чего, Семенова, под суд захотела? Или меня под суд хочешь? Гнать тебя надо из нашей системы, ясно? Тоже мне, конспиратор нашелся. Тебе станцию доверили, а ты что? Дезертиров покрываешь?..— Начальник, видимо, растратил весь запас гнева и теперь перешел на нормальный тон:— Ну, что с тобой, Семенова, делать? Прием. Ну, что молчишь-то? Прием.

Анна не отвечала.

— Ну, что молчишь-то? Ну, ладно... что не струсила, молодец. Но героем себя тоже не считай. Считай, что выговор заработала, сама виновата. Завтра, значит, шлем тебе второго человека. Слышишь, завтра же! Тут геолога ищут, так по пути забросят... И чтобы объяснительную представила по всей форме, ясно? Ну, будь здорова, что ли...

— Прием!— сказал девичий голос.— Ну, диктуй цифирь, давай.

Анна оглянулась, не проснулся ли Игорь. Свет свечи выхватил из темноты его лицо, доверчивое лицо спящего.

Анна набрала побольше воздуха и решилась:

—Алло, Земля! Я Скала. Прежде всего о геологе. Он у меня на пункте. Не надо гонять вертолеты попусту. Сообщи на их базу, что заблудился, что ли, попал сюда. Жив. И здоров. Перехожу к данным...

...Игорь проснулся и увидел напряженную спину Анны, которая бормотала что-то в микрофон, потом выключила рацию.

— Аня,— позвал ее Игорь.

Анна взяла свечу со стола и присела на край кровати.

— Ты чего? Случилось что?

Анна покачала головой.

— А все же?— спросил Игорь.

— Так... Потом...—шепотом сказала Анна.

— Ну, иди...

Анна поднесла свечу к самым его губам, и Игорь задул ее.

В темноте точечка тлеющего фитиля прочертила путь вниз, послышался звук падения свечи.

Слабеющий светлячок прокатился по полу и погас.

●

Утром Игорь проснулся раньше Анны — от слепящего света в окне и, заглядевшись, как она спит у него на плече, не решался будить, но Анна проснулась сама, как от толчка, по привычке.

— Что, снег?

— Да,— ответил Игорь.— Совсем неожиданный. Ты что?

— Думаю. О твоих родителях.

— Слова не скажут, они у меня, знаешь, какие...

— Да. Да. Да. Но... я одного боюсь. Вдруг она (Анна почему-то показала пальцем на потолок) понять нас не захочет? Испугается одна, что тогда?

— Не знаю... Да что она, не человек, что ли... Ты куда?

Анна, надевая ватник, махнула рукой в сторону метеоплощадки. Снег был рыхлый, и видно было, что лежать ему и красоваться недолго.

Анна проторила дорожку к берегу. Там ее и нагнал Игорь.

Река была голая и черная, туман жался к берегам.

Анна нагнулась и старательно сдула снег с рогов деревянного оленя на берегу.

Они двинулись к поленнице, тоже припорошенной снегом. Там Игорь взял топор, оставленный накануне, и повернулся, чтобы идти к дому.

— А правда, у вас и газ и теплая вода?— спросила Анна.

— Я же говорил,— удивился Игорь.— Ты что?

— Так,— ответила Анна.— Странно мне: ото всего отвыкла.

Он подошел и положил ей руку на плечо.

— Скажи, — сказала Анна не оборачиваясь,— скажи, ты любишь меня?

Игорь положил ей другую руку на другое плечо.

Когда они шли к дому, из одного конца неба в другой еле видимый самолет чертил в морозном воздухе свой путь. Звук его прокатился над ними, а самолет летел дальше, белым следом перечеркивая темное утреннее небо.

●

— Ничего не возьму, только это,— сказала Анна, снимая со стены фотографию отца и кладя ее в чемодан.— И это,— она собрала рассованные по углам фигурки из корней и веток. Связав в один пучок, она положила их на чемодан, что стоял посреди комнаты. Игорь приставил к нему свой рюкзак.

— Все новое будет. Новое место. Новая жизнь. Все новое,— говорила Анна скорее сама себе, чем Игорю.

Послышался стрекот вертолета.

— Я сама! — сказала Анна, остановив Игоря жестом, и вышла из избы.

Она увидела вертолет, спускающийся вблизи метеоплощадки, и побежала к нему. Вертолет сел, разметав снег до земли. Из кабины выпрыгнул хмурый пилот, весь в блестящей коже и в унтах, и закричал Анне:

— Эй, хозяйка, принимай груз!

Из вертолета вышел второй пилот. Они открыли люк и стали выбрасывать прямо на снег ящики. Много ящиков. По наклейкам и клеймам можно было догадаться, что это продукты.

Анна подошла к пилоту и тронула его за холодный рукав:

— А специалиста привезли?

— Там она, внутри. Укачало. Эй! — крикнул пилот.— Выходите, сам приберу...

Анна подошла к люку, чтобы заглянуть внутрь, но в это время из вертолета выпал огромный чемодан, а за ним появилась маленькая, еще меньше Анны, девушка. Она себя плохо чувствовала, была бледна и жалка. Держась за руку пилота, она ступила на снег. Когда Анна приблизилась к девушке, то увидела, что это совсем ребенок, и даже веснушки у нее детские.

Пилоты споро оттаскивали ящики подальше от вертолета.

— Тебе сколько лет?— спросила Анна упавшим голосом.

— Восемнадцать,— ответила девушка.— Техникум кончила. Оля,— и протянула руку.

Анна пожала ее птичью лапку в капроновой перчатке и отвернулась.

К ней, радостно улыбаясь, шел Игорь, неся чемодан, букет рябины, связку фигурок и свой рюкзачок.

— Ну, как? Договорились?

Анна отошла в сторону, чтобы он увидел Олю.

Игорь поставил на снег чемодан и застыл от горя и изумления.

— Эй!— закричал вертолетчик.— Нам пора. Даже чай пить некогда. Кто летит? Ты?

Оба вертолетчика прошли мимо них и сели в кабину, о чем-то говоря.

Анна бросилась к Игорю.

— Может, сказать?— прошептал он, когда она обняла его.

Анна отшатнулась, побежала к Оле. Та переминалась с ноги на ногу, стоя в снегу по щиколотку, и от холода шмыркала носом.

Анна кинулась обратно к Игорю.

Вертолетчики запустили мотор, и слова, которые Анна и Игорь торопились сказать друг другу, потонули в гуле винтов. Они поцеловались последний раз, уже не обращая внимания на окружающих.

Игорь стал подниматься в кабину.

В последнюю минуту Анна, вспомнив, бросилась к чемодану, схватила фигурки и, рискуя попасть под качнувшиеся лопасти, забросила связку прямо в кабину, дверца которой тут же и захлопнулась.

Анна глядела вслед вертолету, пока он не поднялся настолько, что стал походить на стрекозу, а когда оглянулась, то увидела, что Оля, все так же переминаясь с ноги на ногу от холода, отрывает от ее букета по ягодке и задумчиво ест.

●

А в вертолете Игорь протирал стекло, стараясь разглядеть сливающуюся со снегом фигурку Анны далеко внизу, и вертолетчик, оторвавшись от приборов, сунул ему бинокль. Но и в бинокль Игорь смог увидеть только белое-белое поле и две темные фигурки на нем, которые двигались к черному пятну метеостанции: одна, побольше — впереди, другая, поменьше — сзади.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Оформление и обложка В. Е. ВАЛЕРИУСА
Художественный редактор Л. И. ГОРИЛОВСКАЯ
Технический редактор Р. М. ГРОДСКАЯ

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Адрес редакции:
Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. АД1-02-72
А04904. Подписано к печати 19/II 1968 г.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$
Печатных листов 11,5 (условных листов 13,60). Тираж 32 000 экз. Заказ 2245

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

искусство
КИНО

Iskusstvo
Kino

Cinema Art

3 1968

Gorky on the World Screen (page 1).
Survey of foreign film makers' comments on films based on the work of the great Soviet writer. A publication dedicated to A. M. Gorky's centenary.

Nina Glagoleva. Some Materials for the History of the Adaptation of M. Gorky's Works Abroad (page 8).
Brief information on two adaptations of the M. Gorky play «Lower Depths» made in France by Jean Renoir and in Japan by Akira Kurosawa.

New films

Margarita Kvasnetskaya. «The Last Year» (page 11).
Review on the feature film «Nikolai Bauman» (produced at the «Mosfilm» Studios).

Alexander Mitta. «Maturity of Novelty» (page 15).
Review on the film «Leaves are Falling off» (produced at the «Gruzia-film» Studios).

Alexander Karaganov. «Not only Reminiscences» (page 23).
Review on the documentary film «Thou, Granada, Granada, Granada of mine...» (produced at the Central Documentary Film Studios).

Lev Roshal. «Faces and Action» (page 29).
Review on the documentary film «235.000.000 Faces» (produced at the Riga Film Studios).

Boris Volodin. «First, about the Collector himself» (page 34).
Review on the film «Man and Bread» (produced at the «Kievnauchfilm» Studios).

Boris Glebov. «Chapters from a Great Book» (page 38).
Review on a popular-science film «A Few Chapters from the Book of Life» (produced at the «Centrnauchfilm» Studios).

Vladimir Riabinin. «Story of a Lenin Decree» (page 41).
Review on a new film «Decree on Land» (produced at the Centrnauchfilm» Studios).

Natalia Chernova. «Ballet, Film and «Composition of Dances» (page 44).
Review on a film «Composition of Dances» (produced at the «Centrnauchfilm» Studios).

V. Kardin. «Whoever Returns — will Continue to Love» (page 49).
Review on a film of the same title (produced at the Alexander Dovzhenko Film Studios in Kiev).

Alexei Nevsky. «The Eastern Corridor» (page 51).
Review on a feature film of the same title (produced at the «Bielorussfilm» Studios).

Lev Rybak. «Give your Paw, Friend!» (page 52).
Review on a film of the same title (produced at the Maxim Gorky Studios of Films for Youth and Children).

Sergei Yutkevich. «Looking More Closely» (page 54).
Speech delivered by the eminent Soviet film maker at a scientific session of the Institute of Art History on the occasion of the Soviet art 50th anniversary. The author discusses problems connected with the forms of creative process organisation.

Adrian Piotrovsky. «Theatre, Cinema, Life» (page 64).
Articles selected from the artistic heritage of an eminent representative of Soviet culture.

Television

Pavel Moskovsky. «Chronicle of Half a Century» (page 78).
Review on a serial film produced at the Central TV Studios and dedicated to the 50 years history of the Soviet State.

Tatiana Khlopliankina. «In the Rythm of a Hit» (page 83).
Review on a TV film «Ballad of a Commissar» (produced at the «Mosfilm» Studios).

Galina Kopalina. «Story about a Plain Hero» (page 85).
Review on a TV film «Sing about us, you who Live» (produced at the Sverdlovsk TV Studios).

Emmanuel Dvinsky. «Voyage into the Land of Insects» (page 87).
A film critic writes about the creative activities of film director Andrey Vinnitsky.

Among Actors

Vassily Kisunko. «Georgy Vitsin» (page 92).
Interview with a popular film and stage actor.

Bibliography

Alexander Fevralsky. «They Started it All...» (page 99).
Review on books written by Ivan Perestiani and Amo Bek-Nazarov.

Odissey Yakubovich. «Calligarism» and his Boundaries» (page 101).
Review on a selected volume under the title «Expressionism».

Abroad

The Leipzig Competition (page 107).
Selection of articles about films presented at the Xth International Film Festival in Leipzig.

Jósef Kis. «Above and Below» (page 117).
Diary of a Hungarian documetarist telling about his work at a film shot in the fighting Viet-Nam and in Laos.

Margarita Nechayeva.«Cinema at EXPO-67»(page 129).
The author tells about newest film equipment presented at the World Exhibition in Montreal.

Nina Ignatieva. «Brief Encounters» (page 135).
A film critic writes about her recent meetings with Rumanian film makers and about their new films.

We Present Foreign Critics — Kenneth Tynan (page 144).
Selection of articles by British critic.

Ivor Montagu. «To Know Each Other Better» (page 148).
A well-known British critic discusses the presentation of Soviet films in Great Britain

New scripts

Anatoly Prelovsky. «From one Snow Till the Next one» (page 159).

Е-14475

Индекс 70402

Принимается подписка

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

искусство КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:

на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.